

Université Abderrahmane Mira  
Département de Français  
3<sup>ème</sup> année LMD  
Enseignant : M. Dalil SLAHDJI (M.C.B)

**Polycopié**  
**Étude de textes littéraires**

## Présentation du module

L'objectif central de ce module est d'esquisser une introduction à une histoire de la critique littéraire en relation avec l'histoire littéraire française. Il s'agit de faire prendre conscience que toute critique et toute pratique littéraire supposent une conception de la littérature plus au moins théorisée qu'il est important de dépister pour produire une lecture efficiente. Par ailleurs, il est nécessaire de souligner autant que faire se peut à montrer l'interdépendance entre mouvements critiques et écoles littéraires d'une part et entre phénomène littéraire et histoire des idées d'autre part. En d'autres termes, il sera question de susciter chez l'étudiant, dans une perspective épistémologique, une réflexion sur les propositions théoriques en matière d'appréhension du texte littéraire.

Ainsi, il faudra exposer et expliquer les informations historiques et les idées majeures des différents mouvements critiques en en soulignant l'historicité (CM). Ce qui permettra de fournir les points de repère à partir desquels les étudiants pourront effectuer des recherches supplémentaires. D'autre part, il s'agira également d'entraîner à la lecture de textes théoriques : compréhension des idées et points de vue avancés, compréhension des visions de la littérature auxquels ils renvoient, appréciation de la démarche argumentative adoptée par les auteurs étudiés. Ce travail portera sur des textes choisis pour leur représentativité et donnera l'occasion aux étudiants de lire des œuvres complètes et des extraits sélectionnés (Roman, théâtre et poésie).

Dans un souci purement didactique, l'étude proposée est subdivisée en quatre volets, ce qui permettra de dresser un panorama de la critique littéraire occidentale depuis la fin du XIXe siècle :

- Le premier volet sera consacré à faire apparaître les changements critiques ouverts par l'offensive contre-positiviste incarnée par Marcel Proust. Ce premier chapitre privilégiera en premier lieu la méthode critique de Sainte-Beuve.

- Le second volet s'attardera sur le lien établi entre la littérature et la psychanalyse. On mettra précisément l'accent sur la mise en rapport de la littérature avec un sujet. Les investigations d'ordre psychanalytique seront articulées autour du passage de la conception de l'individu à celle de sujet.

- Le troisième volet traitera de la littérature dans sa relation avec la société depuis les années 60. Il sera centré sur l'acheminement de l'affinement de la conceptualisation du rapport texte/société dans le sens d'une prise en charge de plus en plus efficiente de la spécificité du texte littéraire.

- Le dernier volet sera essentiellement consacré à esquisser quelques travaux des structuralistes et des formalistes russes.

## **Corpus d'étude :**

### **Lectures obligatoires**

#### ➤ **Œuvres complètes**

- Emile Zola (1840-1902), *Germinal*, *Le Docteur Pascal*
- Gustave Flaubert (1821-1880), *Salammbô*
- Honoré de Balzac (1799-1850), *Le Père Goriot*
- Jean Racine (1639-1699), *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Iphigénie*, *Phèdre*.
- Molière (1622-1673), *Dom Juan, ou le Festin de pierre*, *Le Misanthrope*.
- Wilhelm Jensen, *Gradiva*

#### ➤ **Extraits choisis**

- Allan Edgar Poe (1809-1849), *Histoires extraordinaires*.
- Boccace (1313-1375), *Décameron*
- Charles Baudelaire (1821-1867), *Les Chats*
- Flaubert, *Armance*
- Stéphane Mallarmé (1842-1898), *Œuvres complètes*

## Sommaire

### Introduction

1. La critique littéraire : généralité et définitions
2. L'auteur et l'œuvre
  - 2.1 La critique biographique
  - 2.2 Contre Sainte-Beuve
  - 2.3 La critique de l'imaginaire
  - 2.4 La psychanalytique
    - 2.4.1 Sigmund Freud
    - 2.4.2 Jean Bellemin-Noël
  - 2.5 La psychocritique
3. Le texte et la société
  - 3.1 La critique sociologique marxiste
  - 3.2 La conception esthétique de Lucien Goldmann
  - 3.3 La sociocritique d'Henri Mitterand
4. Le texte comme objet
  - 4.1 Le structuralisme
  - 4.2 Le formalisme russe

### Bibliographie

## Introduction

Il est admis que la critique littéraire est née en même temps que la notion de littérature ou plutôt a toujours existé dans le sillage de celle-ci. Elle tire son origine de cette pratique ancienne qui accompagnait la vie des lettres.

Du grec *krinein*, « juger », le terme critique désigne l'étude faite d'une œuvre littéraire. Elle peut s'appuyer sur des jugements positifs ou négatifs. Elle est une évaluation et une interprétation de l'œuvre littéraire, mais elle est aussi le lieu où coexistent deux plaisirs : celui de la lecture et celui de l'écriture pour reprendre une idée de Roland Barthes.

De manière globale, on peut distinguer trois grandes formes de critique : la critique journalistique qui informe et juge (tranche sur le bon et le mauvais) ; la critique d'auteur, qui juge et interprète (même sensibilité artistique qui permet de mettre au jour le génie de l'autre) ; et enfin, la critique universitaire, qui oscille entre recherche et interprétation (décrit et analyse). Indissociable donc de l'activité de commentaire et d'interprétation, la critique littéraire connaîtra des orientations diverses et se cherchera systématiquement des règles et des méthodes. En effet, de la méthode biographique, qui entendait déduire de la vie de l'auteur le sens de son œuvre, aux méthodes qui convoquent les outils des sciences humaines (psychanalyse, sociologie, linguistique...) pour comprendre et définir le processus de création et pour également étudier l'œuvre en elle-même avant de procéder à une interprétation, la critique littéraire devient finalement avec le temps une discipline à part entière, qui possède son objet d'étude et qui varie et diversifie ses méthodes pour comme l'écrivait Roland Barthes « *mettre du sens dans le monde, mais non pas un sens* »<sup>1</sup> et se met, de ce fait, en quête de la « littéarité » qui semble toujours insaisissable.

En tout état de cause, la critique littéraire et la littérature forment un couple. La critique est, dans une certaine mesure, un art, un acte de création. Elle participe à faire connaître et à faire reconnaître les textes littéraires. Et inversement, la critique littéraire se renouvelle constamment en multipliant les commentaires et les interprétations, car elle se confronte à des textes protéiformes et complexes, car « il n'y a pas de vrai sens d'un texte »<sup>2</sup> disait Paul Valéry.

---

<sup>1</sup> Roland, BARTHES. *Essais critiques*, 1964, p. 256.

<sup>2</sup> Paul, VALÉRY. *Au sujet du Cimetière marin* [1933], Œ, I, 1507.

## 1. La critique littéraire : généralités et définitions :

- **Texte support :** *L'œil vivant*. Jean Starobinski

(**Consigne de lecteur :** comment Jean Starobinski conçoit-il la critique littéraire ?)

À la vérité, l'exigence du regard critique tend vers deux possibilités opposées, dont aucune n'est pleinement réalisable. La première l'invite à se perdre dans l'intimité de cette conscience originale que l'œuvre lui fait entrevoir : la compréhension serait alors la poursuite progressive d'une complicité totale avec la subjectivité créatrice, la participation passionnée à l'expérience sensible et intellectuelle qui se déploie à travers l'œuvre. Mais si loin qu'il aille dans cette direction, le critique ne parviendra pas à étouffer en lui-même la conviction de son identité séparée, la certitude tenace et banale de n'être pas la conscience avec laquelle il souhaite se confondre. À supposer toutefois qu'il réussisse véritablement à s'y absorber, alors, paradoxalement, sa propre parole lui serait dérobée, il ne pourrait que se taire, et le parfait discours critique, à force de sympathie et de mimétisme, donnerait l'impression du parfait silence. À moins de rompre en quelque façon le pacte de solidarité qui lie à l'œuvre, le critique n'est capable que de paraphraser ou de pasticher : on doit trahir l'idéal d'identification pour acquérir le pouvoir de parler de cette expérience et de décrire, dans un langage qui n'est pas celui de l'œuvre, la vie commune qu'on a connue avec elle, en elle. Ainsi, malgré notre désir de nous abîmer dans la profondeur vivante de l'œuvre, nous sommes contraints de nous distancer d'elle pour pouvoir en parler. Pourquoi alors ne pas établir délibérément une distance qui nous révélerait, dans une perspective panoramique, les alentours avec lesquels l'œuvre est organiquement liée ? Nous chercherions à percevoir certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain ; à interpréter ses mobiles inconscients ; à lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du regard surplombant ; l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que la mise à distance permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte. Or voici l'écueil : le contexte est si vaste, les relations si nombreuses que le regard se sent saisi d'un secret désespoir ; jamais il ne rassemblera tous les éléments de cette totalité qui s'annonce à lui. Au surplus, dès l'instant où l'on s'oblige à situer une œuvre dans ses coordonnées historiques, seule une décision arbitraire nous autorise à limiter l'enquête. Celle-ci, par principe, pourrait aller jusqu'au point où l'œuvre littéraire, cessant d'être l'objet privilégié qu'elle était d'abord, n'est plus que l'une des innombrables manifestations d'une époque, d'une culture, d'une « vision du monde ». L'œuvre s'évanouit à mesure que le regard prétend embrasser, dans le monde social ou dans la vie de l'auteur, davantage de faits corrélatifs.

La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant) ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité.

Jean STAROBINSKI, *Introduction de L'Œil vivant*, éd. Gallimard, 1961.

## 2. L'auteur et l'œuvre

Il s'agit de montrer ici le rapport établi, par plusieurs théories et méthodes critiques, entre l'auteur et son œuvre, où l'interprétation du texte littéraire est assujettie à la connaissance préalable de son auteur pour Sainte-Beuve, où l'analyse du texte permet de mieux connaître l'homme pour Gaston Bachelard ou encore Charles Mauron.

### 2.1 La critique biographique :

#### - Bibliographie sélective :

- Charles-Augustin, SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*. Paris : Gallimard, 1949.
- Charles-Augustin, SAINTE-BEUVE, *Pour la critique*. textes rassemblés et présentés par A. Prassoloff et J-L. Diaz, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.

### Cours introductif :

Poète, écrivain mais surtout critique littéraire, Charles-Augustin Sainte-Beuve (1840-1869) a marqué de son empreinte le XIXe siècle en jetant les bases d'une véritable critique littéraire. Son travail est une vue sur la littérature et une enquête sur les auteurs, et fera de lui un véritable historien de la littérature française.

La méthode de Sainte-Beuve, née dans le sillage des sciences naturelles et humaines, se focalise sur la recherche de l'homme qui s'exprime par et derrière le texte, plus que sur la recherche des techniques et des secrets d'une écriture. Critique biographique par excellence, Sainte-Beuve mêle l'homme et l'écrivain et éclaire l'un par l'autre. Il écrit d'ailleurs à ce sujet que « *la vraie critique, [...] consiste plus que je jamais à étudier chaque être, chaque talent, selon les conditions de sa nature, à en faire une vive et fidèle description, à charge toutefois de la classer ensuite et de le mettre à sa place dans l'ordre de l'Art* »<sup>3</sup>. Partant de ce principe, Sainte-Beuve commence ordinairement par résumer la jeunesse de l'auteur : il y montre la première apparition des traits de nature qui se marqueront fortement plus tard dans ses ouvrages.

Cet objectif assigné à la critique le fait dériver presque naturellement vers l'enquête biographique et ignore peu à peu le texte littéraire et c'est ce que Gustave Lanson lui reproche en écrivant qu'il « *en est venu à faire de la biographie presque le tout de la critique* »<sup>4</sup>. On peut, certes, admettre aisément que le caractère, la vie intime et la

---

<sup>3</sup> Sainte-Beuve, Lundis, XII, in *Pour la critique*, p.191.

<sup>4</sup> Gustave Lanson, « Avant-propos », dans *Hommes et livres : études morales et littéraires*, Paris, Lecène Oudin et Ci", coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895, p. 7.

carrière de l'écrivain déterminent le contenu et le langage de son œuvre mais le peu d'attention accordée au texte lui-même l'empêche de reconnaître le génie de certains de ces contemporains à l'image d'un Balzac, d'un Stendhal, d'un Nerval, ou d'un Baudelaire.

En vérité, tout se passe comme si l'entreprise de Sainte-Beuve subissait elle-même l'influence du développement et du succès public des sciences médicales et de l'histoire naturelle, et plus généralement, des tendances positivistes de l'époque. Image significative, Sainte-Beuve prétend reconstituer une « histoire naturelle des esprits » avec les mêmes méthodes que l'homme de science : classer les écrivains, expliquer, déterminer, dégager des lois et des groupes pour constituer ce qu'il appelle « *des familles d'esprits* ».

Ainsi, Sainte-Beuve s'efforce systématiquement de mettre au jour une caractéristique signifiante d'un écrivain et irréductible *a priori* à un modèle formel comme le montre l'extrait suivant : « *Chaque écrivain a son mot de prédilection, qui revient fréquemment dans le discours et qui trahit par mégarde, chez celui qui l'emploie, un vœu secret ou un faible. On a remarqué que madame de Staël prodiguait la vie [...]. Tel grand poète épanche sans relâche l'harmonie et les flots [...]. La devise de Nodier, que je n'ai pas vérifiée pourrait être Grâce, fantaisie, multiplicité ; celle de Senancour est assurément Permanence. Cette expression résume sa nature.* »<sup>5</sup>

#### - Texte 1 : Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis* (1863-1870)

(Consigne de lecture : Relevez et expliquez de ce texte la méthode critique de Sainte-Beuve.)

La littérature, la production n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.

[...] Connaître, et bien connaître, un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner. L'observation morale des caractères en est encore au détail, aux éléments, à la description des individus et tout au plus de quelques espèces : Théophraste<sup>6</sup> et la Bruyère ne vont pas au-delà. Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres<sup>7</sup>. Pour l'homme, sans doute, on ne pourra jamais faire exactement

---

<sup>5</sup> Sainte-Beuve, « M. de Senancour », *Portraits contemporains*, 1832, dans *Pour la critique*, p. 276.

<sup>6</sup> Auteur grec

<sup>7</sup> Allusion aux travaux de Taine.

comme pour les animaux ou pour les plantes ; l'homme moral est plus complexe ; il a ce qu'on nomme liberté et qui, dans tous les cas, suppose une grande mobilité de combinaisons possibles. Quoi qu'il en soit, on arrivera avec le temps, j'imagine, à constituer plus largement la science du moraliste ; elle en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu<sup>8</sup>, et l'anatomie comparée avant Cuvier<sup>9</sup>, à l'état, pour ainsi dire, anecdotique. Nous faisons pour notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail ; mais j'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits.

Mais, même quand la science des esprits serait organisée comme on peut de loin le concevoir, elle serait toujours si délicate et si mobile qu'elle n'existerait que pour ceux qui ont une vocation naturelle et un talent d'observer : ce serait toujours un *art* qui demanderait un artiste habile, comme la médecine exige le tact médical dans celui qui l'exerce, comme la philosophie devrait exiger le tact philosophique chez ceux qui se prétendent philosophes, comme la poésie ne veut être touchée que par poète.

[...] On ne saurait s'y prendre de trop de façon et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour-soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : — Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? Sur l'article de l'argent ? — Était-il riche, était-il pauvre ? — Quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre ? etc. — Enfin, quel était son vice ou son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout.

Très souvent un auteur, en écrivant, se jette dans l'excès ou dans l'affectation opposés à son vice, à son penchant secret, pour le dissimuler et le couvrir ; c'en est encore là un effet sensible et reconnaissable, quoiqu'indirect et masqué. Il est trop aisé de prendre le contre-pied en toute chose : on ne fait que retourner son défaut. Rien ne ressemble à un creux comme une bouffissure.

Quoi de plus ordinaire en public que la profession et l'affiche de tous les sentiments nobles, généreux, élevés, désintéressés, chrétiens, philanthropiques ? Est-ce à dire que je vais prendre au pied de la lettre et louer pour leur générosité, comme je vois qu'on le fait tous les jours, les plumes de cygnes ou les langues dorées qui me prodiguent et me versent ces merveilles morales et sonores ? J'écoute, et je ne suis pas ému. Je ne sais quel faste ou quelle froideur m'avertit ; la sincérité ne se fait pas sentir. Ils ont des talents royaux, j'en conviens ; mais là-dessous, au lieu de ces âmes pleines et entières comme les voudrait Montaigne, est-ce ma faute si j'entends raisonner des âmes vaines ? — Vous le savez bien, vous qui, en écrivant, dites poliment le contraire ; et quand nous causons d'eux entre nous, vous en pensez tout comme moi.

---

<sup>8</sup> Fondateur de la botanique moderne.

<sup>9</sup> Zoologiste et paléontologue.

On n'évite pas certains mots dans une définition exacte des esprits et des talents ; on peut tourner autour, vouloir éluder, périphraser, les mots qu'on chassait et qui nomment reviennent toujours. Tel, quoi qu'il fasse d'excellent ou de spécieux en divers genres, est et restera toujours un rhéteur. Tel, quoi qu'il veuille conquérir ou peindre, gardera toujours de la chaire, de l'école et du professeur. Tel autre, poète, historien, orateur, quelque forme brillante ou enchantée qu'il revête, ne sera jamais que ce que la nature l'a fait en le créant, un improvisateur de génie. Ces appellations vraies et nécessaires, ces qualifications décisives ne sont cependant pas toujours si aisées à trouver, et bien souvent elles ne se présentent d'elles-mêmes qu'à un moment plus ou moins avancé de l'étude. Chateaubriand s'est défini un jour à mes yeux « un épicurien qui avait l'imagination catholique », et je ne crois pas m'être trompé. Tâchons de trouver ce nom caractéristique d'un chacun et qu'il porte gravé moitié au front, moitié au-dedans du cœur, mais ne nous hâtons pas de le lui donner.

Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, III (1863-1870)

### **Récapitulatif :**

Sainte-Beuve refuse toute autonomie à l'œuvre littéraire et la relie naturellement à la psychologie, la morale et les mœurs de son auteur pour formuler ses jugements.

Dans l'extrait ci-dessus, il explique en premier lieu les limites de sa méthode qui ne peut s'appliquer aux « Anciens » faute d'informations détaillées sur eux. Par contre, elle serait tout à fait opératoire pour le « Moderne ». Sainte-Beuve préconise donc une « observation morale des caractères » qu'il mène en véritable enquêteur. Aucune question, permettant la connaissance de l'auteur, n'est négligée puisque les données biographiques ont ici une vertu explicative.

Tout en ambitionnant, à constituer « les familles d'esprits », en véritable précurseur de la critique thématique, Sainte-Beuve réussit à définir ce qu'il appelle « le mot de prédilection » de chaque auteur. Ainsi, concernant Chateaubriand, il écrit qu'il « un épicurien qui avait l'imagination catholique ».

(**Activité :** Faire le compte rendu de l'article de Sainte-Beuve intitulé : *SALAMMBO*, PAR M. GUSTAVE FLAUBERT)

## **2.2 Contre Sainte-Beuve**

### **Cours introductif :**

Dans son *Contre Sainte-Beuve*, (ouvrage posthume publié en 1954 et composé de fragments) Marcel Proust (1871-1922) se montre extrêmement critique et sévère envers la méthode de Sainte-Beuve. En effet, il lui reproche essentiellement de n'avoir pas vu « l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde », de ne pas avoir

compris « *que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux* »<sup>10</sup> c'est-à-dire de confondre le profil d'une carrière, le parcours d'une vie et l'univers d'une œuvre ; de parler de tout autre chose que de l'œuvre elle-même, d'évoquer à propos de ses contemporains tels Flaubert, Baudelaire, les Goncourt uniquement l'amitié qui les lie, de faire une trop grande place à des auteurs mineurs et de méconnaître les meilleurs écrivains du XIXe siècle à commencer par Balzac. Autrement dit, d'être dans la meilleure des hypothèses un biographe intelligent, mais nullement un critique.

Pour Marcel Proust l'activité de lecture revendiquée et celle qui se fasse avec le cœur et non avec l'intelligence. La critique présuppose donc une descente en soi-même, une recherche de soi, car il s'agit ici de déchiffrer les traces que l'œuvre d'art a gravées en nous puisque comme il l'écrit lui-même : « *Un ouvrage est encore pour moi un tout vivant, avec qui je fais connaissance dès la première ligne, que j'écoute avec déférence, à qui je donne raison tant que je suis avec lui sans choisir et sans discuter [...] Le seul progrès que j'aie pu faire à ce point de vue depuis mon enfance, et le seul point par où, si l'on veut, je me distingue de M. de Guermantes, c'est que ce monde interchangeable, ce bloc dont on ne peut rien distraire, cette réalité donnée, j'en ai un peu plus étendu les bornes, ce n'est plus pour moi un seul livre, c'est l'œuvre d'un auteur.* »<sup>11</sup>

De ce point de vue, la réalité telle que perçue par Proust est un rapport entre la sensation qu'offre le monde extérieur et les aspirations que nous portons en nous. Par conséquent la réalité est une jonction entre un réel et un imaginaire. Cette jonction revient à l'écrivain de l'établir à travers une écriture qui réunit les deux sensations. C'est pourquoi, le procédé métaphorique est tout indiqué pour articuler cette jonction, car dit-il dans son article sur Flaubert « *la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style* » et c'est d'ailleurs ce que Proust réalise dans son roman *A la recherche du temps perdu*. En effet, il s'emploie à dire ce qui se passe dans l'esprit plutôt qu'à raconter les agissements des hommes. La perception de l'univers sensible, la perception de l'espace et du temps deviennent le sujet de l'œuvre. Le temps par exemple dans *A la recherche du temps*, n'est pas un écoulement continu, c'est une succession de moments isolés inscrits dans un espace qui ne se réduit pas à celui du référent. Les personnages n'évoluent pas en tant qu'entité psychologique, l'art étant un retour à soi, un retour qui est loin d'être un divertissement.

Pour conclure, nous pouvons dire que, comprendre les attaques contre Sainte-Beuve, c'est comprendre la revendication proustienne d'un autre espace critique, qui répond aux contestations des écrivains eux-mêmes à l'égard de la critique tel qu'elle s'exerçait jusque là comme en témoigne la lettre de Flaubert adressée à Georges Sand où il se

---

<sup>10</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, chap. II, p.165.

<sup>11</sup> *Contre Sainte-Beuve*, chap. II, pp. 233-234.

demandait à quand une critique immanente, « insciente » qui tienne exclusivement compte du texte.

## - Texte support 2 : Contre Sainte-Beuve

**(Consigne :** Relevez et expliquez le principal argument employé par Proust pour remettre en cause la méthode critique de Sainte-Beuve.

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine<sup>12</sup>, selon M. Paul Bourget<sup>13</sup> et tant d'autres, le maître inégalable de la critique au XIXe, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme de l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent le plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il...), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et<sup>14</sup>... Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup (connu) l'auteur. Parlant de la grande admiration qu'inspire à plusieurs écrivains de la nouvelle génération l'œuvre de Stendhal, Sainte-Beuve dit : « Qu'ils me permettent de leur dire, pour juger au net de cet esprit assez compliqué, et sans rien exagérer dans aucun sens, j'en reviendrai toujours de préférence, indépendamment de mes propres impressions et souvenirs, à ce qu'en dira M. Mérimée<sup>15</sup>, M. Ampère<sup>16</sup>, à ce que m'en dirait Jacquemont<sup>17</sup> s'il vivait, ceux, en un mot, qui l'ont beaucoup vu et goûté sous sa forme. »

Pourquoi cela ? En quoi le fait d'avoir été l'ami de Stendhal permet-il de mieux le juger ? Il est probable, au contraire, que cela gênerait beaucoup pour cela. Le moi qui produit les œuvres est offusqué pour ces camarades par l'autre, qui peut être très inférieur au moi extérieur de beaucoup de gens. Du reste, la meilleure preuve en est que Sainte-Beuve, ayant connu Stendhal, ayant recueilli auprès de « M. Mérimée » et de « M. Ampère » tous les renseignements qu'il pouvait, s'étant muni, en un mot, de tout ce qui permet, selon lui, au

---

<sup>12</sup> Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893) critique qui s'est efforcé de découvrir les causes et les lois de la création littéraire en fonction de trois facteurs déterminants, la race, le milieu et le moment.

<sup>13</sup> Paul Bourget (1852-1935) a subi l'influence de Taine et s'est imposé comme critique par ses essais de psychologie contemporaine.

<sup>14</sup> Phrase restée inachevée dans cette œuvre non publiée par l'auteur.

<sup>15</sup> Écrivain et ami de Stendhal

<sup>16</sup> Écrivain et historien de la littérature (1800-1864), fils du physicien.

<sup>17</sup> Botaniste et grand voyageur (1801- 1832), il a laissé des lettres à Stendhal, son ami (publiées 1833)

critique de juger plus exactement d'un livre, a jugé Stendhal de la façon suivante : « Je viens de relire, ou d'essayer, les romans de Stendhal ; ils sont franchement détestables »<sup>18</sup>

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (éd. Posthume, 1954)

(**Activité** : Expliquez l'extrait ci-dessous :

« Mes [ces] philosophes qui n'ont pas su trouver ce qu'il y a de réel et d'indépendant de toute science dans l'art sont obligés de s'imaginer l'art, la critique, etc., comme des sciences, où le prédécesseur est forcément moins avancé que celui qui suit. Or, en art, il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, le précurseur. [...] Chaque individu recommence pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit »).

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, chap. III, p. 124.

### 2.3 La critique de l'imaginaire

- **Lecture préalable** : Emile Zola, *Le Docteur Pascal*.
- **Bibliographie sélective** :
  - Gaston, BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
  - Gaston, BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1984.
  - Gaston, BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, 1938.

### Cours introductif :

Proust et Valéry mettaient en doute la validité critique de l'étude biographique, et notamment de cette sorte de biographie qui se contente d'énumérer les péripéties les plus visibles, les plus anecdotiques, les plus extérieures, de la vie de l'écrivain pour éclairer un tant soit peu une œuvre littéraire.

La critique thématique s'est développée en réaction contre cet aspect de l'histoire littéraire. Elle va directement à l'œuvre même. Et c'est par la lecture approfondie de l'œuvre qu'elle tente de mieux connaître l'homme, la biographie intérieure et le psychisme de l'écrivain – non-l'inverse- Il s'agit d'établir, écrit Roland Barthes « *un rapport entre toute l'œuvre et tout l'auteur, une correspondance homologique et non une somme d'analogies parcellaires* ».

---

<sup>18</sup> Causeries du lundi, t. IX, p.262.

Les thèmes, les corrélations thématiques, les images, les motifs de compositions, les correspondances de vocabulaire, autrement dit le contenu et le langage de l'œuvre sont pris ici comme un système de signes à déchiffrer. Ces signes renvoient à une structure psychique, à un monde de la sensibilité, de la rêverie, de l'imagination, à une manière d'être au monde, qui définissent soit des caractéristiques constantes et universelles de l'humanité, soit la psyché personnelle de l'écrivain.

On comprend aisément que la critique thématique fasse appel à la psychologie – et même plus précisément à l'infrapsychologie- et aussi à l'anthropologie. Un des fondateurs de la critique thématique, Gaston Bachelard, est un philosophe. Freud a inspiré la psychocritique, variante de l'analyse thématique.

Dans ses livres, Gaston Bachelard (1884-1962) a dressé l'inventaire des matières favorites de la rêverie poétique, *L'eau et les rêves* (1942) décrit les valeurs imaginaires de l'eau. Eau des marais, eau des fleuves, eau des rivières, limpide ou glauque, tiède ou glacée, jaillissante ou dormante : autant de motifs, autant de thèmes qui suscitent l'invention de lieux, de personnages, d'images, d'associations où s'expriment les prédilections d'un poète.

*La psychanalyse du feu* (1938) étudie les valeurs et les images du feu sous toutes ses formes. *La Terre et les rêveries du repos* (1948) est consacré à l'imaginaire tellurique à la rêverie du sol, des racines, du souterrain, des profondeurs.

*L'Air et les songes* (1942) symétriquement, énumère les archétypes du ciel, du nuage, de la lumière, du vent.

Ainsi s'établit une symbolique des quatre éléments naturels : l'air, la terre, l'eau et le feu propre à guider l'exploration de toute œuvre littéraire. On voit par exemple ce que *Germinal*, de Zola, doit aux fantasmes du souterrain, de l'enfouissement sous terre : l'engloutissement final, dans l'inondation de la mine valorise les puissances cataclysmiques de l'eau.

- **Texte support : *La Psychanalyse du feu.***

**(Consigne de lecture : À la lecture de cet extrait, déterminez et expliquez sur quels complexes se fonde l'attachement de l'auteur aux images du feu.)**

On estime si forte la concentration substantielle de l'alcool dans les chairs que l'on ose parler d'*incendie spontané* de sorte que l'ivrogne n'a même pas besoin d'une allumette pour s'enflammer. En 1766, l'abbé Poncelet, un émule de Buffon, dit encore : « La chaleur, comme principe de vie, commence et maintient le jeu de l'organisation animal, mais lorsqu'elle est portée jusqu'au degré de feu, elle cause d'étranges ravages. N'a-t-on pas vu des ivrognes, dont les corps étaient surabondamment imprégnés d'esprits ardents, par la boisson

habituelle et excessive de liqueurs fortes, qui ont tout à coup pris feu d'eux-mêmes et ont été consumés par des incendies spontanés ? » Ainsi l'incendie par l'alcoolisme n'est qu'un cas particulier d'une concentration anormale de calorique.

Certains auteurs vont jusqu'à parler de déflagration. Un distillateur ingénieux, auteur d'une Chimie de Goût et de l'Odorat, signale en ces termes les dangers de l'alcool : « L'alcool n'épargne ni muscle, ni nerf, ni lymphe, ni sang, qu'il allume au point de faire périr par déflagration surprenante et momentanée, ceux qui osent porter l'excès jusqu'à sa dernière période. »

Au XIXe siècle, ces incendies spontanés, terribles punition de l'alcoolisme, cessent presque complètement. Ils deviennent peu à peu métaphoriques et donnent lieu à des plaisanteries faciles sur les mines allumées des ivrognes, sur le nez rubicond qu'une allumette enflammerait. Ces plaisanteries sont d'ailleurs immédiatement comprises, ce qui prouve que la pensée préscientifique traîne longtemps dans le langage. Elle traîne aussi dans la littérature. Balzac a la prudence d'en citer la référence par la bouche d'une mégère. Dans *Le cousin Pons* Mme Cibot, la belle écaillère, dit encore, en son langage incorrect : « C'te femme, pour lors, n'a pas réussi, rapport à son homme qui buvait tout et qui est mort d'une *imbustion* spontanée. »

Émile Zola, dans un de ses livres les plus « savant », dans *Le Docteur Pascal*, relate tout au long une combustion humaine spontanée : « Par le trou de l'étoffe, large déjà comme une pièce de cent sous, on voyait la cuisse nue, une cuisse rouge, d'où sortait une petite flamme bleue. D'abord Félicité crut que c'était du linge, le caleçon, la chemise qui brûlait. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé. Elle n'était guère plus haute qu'une flamme de veilleuse, d'une douceur muette, si instable, que le moindre frisson de l'air la déplaçait. » De toute évidence, ce que Zola transporte dans le règne des faits, c'est sa rêverie devant son bol de punch, son complexe de Hoffmann. Alors s'étaient, dans toute leur ingénuité, les intuitions substantialistes que nous avons caractérisées dans les pages précédentes : « Félicité comprit que l'oncle s'allumait là, comme une éponge imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. Il flamberait sans doute tout à l'heure des pieds à la tête. » Comme on le voit, la chair vivante n'a garde de perdre les verres de trois-six absorbés dans les années précédentes. On imagine plus agréablement que l'assimilation alimentaire est une concentration soigneuse, une capitalisation avaricieuse de la substance choyée...

Le lendemain, quand le docteur Pascal vient voir l'oncle Macquart, il ne trouve plus, comme dans les récits préscientifiques que nous avons relatés, qu'une poignée de cendre fine, devant la chaise à peine noircie. Zola force la note : « Rien ne restait de lui, pas un os, pas une dent, pas un ongle, rien que ce tas de poussière grise, que le courant d'air de la porte menaçait de balayer. » Et finalement voici apparaître le secret désir de l'apothéose par le feu ; Zola entend l'appel du bûcher intime ; il laisse deviner dans son inconscient de romancier les indices très clairs de complexe d'Empédocle : l'oncle Macquart était donc mort « royalement, comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps... s'allumer soi-même comme un feu de Saint-Jean ! » Où Zola a-t-il vu

des feux de la Saint-Jean qui s'allumaient d'eux-mêmes, comme des passions ardentes ? Comment mieux avouer que le sens des métaphores objectives est inversé que c'est dans l'inconscient le plus intime qu'on trouve l'inspiration des flammes ardentes qui peuvent, du dedans, consumer un corps vivant ?

Un tel récit, imaginé de toutes pièces, est particulièrement grave sous la plume d'un écrivain *naturaliste* qui disait modestement : « Je ne suis qu'un savant. » Il donne à penser que Zola a construit son image de la science avec ses rêveries les plus naïves et que ses théories de l'hérédité obéissent à la simple intuition d'un passé qui s'inscrit dans une matière sous une forme sans doute aussi pauvrement substantialiste, aussi platement réaliste que la *concentration* d'un alcool dans une chair, du feu dans un cœur en fièvre.

Ainsi conteurs, médecin, physiciens, romanciers, tous rêveurs, partent des mêmes images et vont aux mêmes pensées. Le complexe de Hoffmann les noue sur une image première, sur un souvenir d'enfance. Suivant leur tempérament, obéissant à leur « fantôme » personnel, ils enrichissent le côté subjectif ou le côté objectif de l'objet contemplé. Des flammes qui sortent du brûlot, ils font des hommes de feu ou des jets substantiels. Dans tous les cas, ils *valorisent* ; ils apportent toutes leurs passions pour expliquer un trait de flamme, ils donnent leur cœur entier pour « communier » avec un spectacle qui les émerveille et qui, pas conséquent, les trompe.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949. pp. 107-109.

### **Synthèse :**

Le Docteur Pascal, est d'abord un savant scrupuleux qui remet en cause sans complaisances ses théories, tant sur l'injection hypodermique que sur l'hérédité. Il est aussi le membre d'une famille qui conditionne son identité et son destin.

Le texte de Zola est traversé par un registre d'images : celui de la chaleur et du feu. La campagne autour de la maison de la Soulejade est brûlée par l'été et même les notes de Pascal vont être réduites en cendre sans oublier bien évidemment la combustion spontanée de Macquart. Tout ce feu, c'est celui de l'énergie accumulée et dispersée par une famille qui se détruit, mais aussi s'invente et se renouvelle dans le sang et les larmes.

(**Activité :** Travail de recherche : faire la synthèse du travail de Gaston Bachelard sur l'eau chez Edgar Allan Poe.)

## **2.4 La critique psychanalytique**

- **Lecture préalable :** Wilhelm Jensen, *Gradiva*
- **Bibliographie sélective :**

- Sigmund FREUD, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1941.
- Jean BELLEMIN-NOEL, *Psychanalyse et Littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972.
- Jean BELLEMIN-NOEL, *Interlignes. Essais de textanalyse*
- Jean Gaillot, *Psychanalyse et discours littéraire*, Nathan, 1977.

### 2.4.1 Sigmund Freud

#### Cours introductif :

*Gradiva* est le titre d'une nouvelle de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen (1837-1911) parue en 1903. Elle narre l'obsession amoureuse d'un archéologue allemand, fasciné par la représentation d'une jeune fille (surnommée Gradiva) sur un bas-relief romain. Le personnage est en proie à des rêves et à des délires, d'où le titre de l'étude de Freud *Délires et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*. À la fin, Norbert Hanold, qui est victime d'un « refoulement amoureux », guérit et fait retour vers la femme réelle. Cette rééducation érotique est la principale signification que dégage la lecture de Freud.

Freud s'est très tôt intéressé à la littérature et contribuera à modifier le rapport du critique et de l'auteur. En effet, depuis les lectures de Freud, l'écrivain n'est plus perçu comme le père, le maître de son œuvre et l'ultime recours pour en connaître le sens (« nous travaillons sur le même objet »), car le texte littéraire est porteur d'un savoir sur l'inconscient. De ce point de vue le texte littéraire donne à lire les fantasmes, les pulsions et les désirs de son auteur.

L'approche psychanalytique relève de l'interprétation. Il s'agit de déchiffrer le sens particulier d'une œuvre. Lorsque Freud commente la *Gradiva* de Jensen, il explore le matériau (les rêves en particulier) et la trame pour en faire émerger une signification essentielle : le travail d'interprétation vise à mettre au jour un sens caché, un sens caché à l'auteur lui-même.

L'intérêt de la psychanalyse est porté sur le processus créateur. Pour ce faire, il faut d'abord admettre que la littérature est une variante de l'activité fantasmatique et qu'elle est ensuite en rapport d'analogie avec le rêve. L'écrivain assimilé à l'enfant qui joue, crée grâce essentiellement des contenus refoulés de l'inconscient et des souvenirs effacés. Le but d'une lecture psychanalytique consiste en un dévoilement pour remonter aux conditions originelles de la création artistique.

L'analyse des nouvelles de Wilhelm Jensen est l'occasion pour Sigmund Freud de vérifier quelques-uns des postulats les plus importants quant à la conception psychanalytique de l'œuvre littéraire qu'il assimile à « un rêve éveillé » ou « rêve diurne ».

- **Texte support 1 : *Le Délire et les Rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen***

Un des membres de ce cercle qui, ainsi que nous l'avons exposé au début, s'est intéressé aux rêves dans *Gradiva* et à leur interprétation possible s'est tourné vers le romancier en lui demandant directement s'il avait eu connaissance de théories très similaires dans le domaine de la science. Notre auteur répondit, comme il était prévisible, par la négative et même avec quelques brusqueries. C'était son imagination, dit-il, qui lui avait inspiré cette *Gradiva*, et elle lui avait procuré beaucoup de plaisir ; ceux à qui elle ne plaisait pas n'avaient qu'à s'en détourner. Il ne soupçonnait pas combien elle avait plu aux lecteurs.

Il est fort possible que la récusation du romancier ne s'arrête pas là. Peut-être contestera-t-il d'une manière générale la connaissance des règles dont nous avons montré qu'il les avait suivies et niera-t-il toutes les intentions que nous avons reconnues dans son ouvrage. Je ne considère pas cela comme invraisemblable, mais alors seules deux hypothèses sont possibles. Ou bien nous avons fourni une véritable caricature d'interprétation en déplaçant dans une œuvre d'art innocente des tendances dont son créateur n'avait pas la moindre idée, et nous avons par là prouvé une fois de plus combien il est facile de trouver ce que l'on cherche et dont on est soi-même imbu, possibilité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples le plus curieux. Que chaque lecteur décide alors en lui-même s'il peut adopter cette explication ; bien entendu, nous nous en tenons à l'autre conception, qu'il nous reste encore à exposer. Nous estimons qu'un écrivain n'a nul besoin de ne rien savoir de telles règles et de telles intentions, si bien qu'il peut nier en toute bonne foi de s'y être conformé, et que cependant nous n'avons rien trouvé dans son œuvre qui n'y soit contenu. Nous puisons vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement ; c'est dans sa propre âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement, parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations.

Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* (« NRF », Gallimard, 1986, chap. IV, p. 242-244)

(**Activité** : Faire le compte rendu de l'article intitulé : Sigmund Freud, « *La création littéraire et le rêve éveillé* ». (1908)

Téléchargeable :

[https://www.psychanalyse.com/pdf/La\\_creation\\_litt%C3%A9raire\\_et\\_le\\_reve\\_eveille.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/La_creation_litt%C3%A9raire_et_le_reve_eveille.pdf)

### **Synthèse :**

Freud se pose ici en égal du créateur ; la méthode diffère certes mais l'objet de travail est le même. Toutefois, autant le travail de l'écrivain est perçu comme inconscient, ou du moins n'est-il pas totalement maître de sa création, autant le travail de l'analyste est lui méthodique et conscient. En effet, la figure de l'auteur, pleinement conscient de son œuvre, est mise à mal puisque selon Freud le texte donne à lire des fantasmes, des pulsions et des désirs. L'œuvre d'art est à rapprocher de la névrose et sont donc toutes les deux des substituts d'un passé oublié pour le sujet conscient.

#### **2.4.2 Jean Bellemin-Noël**

- **Lecture préalable** : *Armance* de Stendhal

- **Bibliographie sélective** :

- Jean, BELLEMIN-NOEL. *L'Auteur encombrant, Stendhal, Armance*. Lille : Presse universitaire, 1985.
- Jean, BELLEMIN-NOEL. *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.

### **Cours introductif :**

La textanalyse qui trouve ses origines dans la pratique critique de Freud opère dans les années 70 un renversement au sein de la critique psychanalytique. En effet, Jean Bellemin-Noël reproche à la psychanalyse littéraire de laisser croire « qu'il existerait une réalité autonome "sous" le texte, que la lecture ferait surgir, alors que par le fait cette lecture doit constituer un réseau de sens "avec" les mots du texte ». C'est en cela que la notion de textanalyse est déterminante puisqu'elle consiste à recueillir « grâce à une écoute entre les lignes », « une sorte de fermentation, le fantasmatique en liberté du désir sans sujet ». Cette nouvelle approche se propose d'« interpeller les œuvres comme si elles étaient elles-mêmes des sujets ». La textanalyse considère le texte dans son sens étymologique, à savoir le tissu, et l'explore de l'intérieur en se concentrant sur son matériel verbal. Bellemin-Noël affirme en effet, que la critique littéraire au

lieu de s'intéresser à l'âme secrète de l'auteur ne doit « prendre en considération que l'auteur devenu texte »<sup>19</sup>.

Cette conception de la critique évince d'emblée l'auteur et en fait un principe de base et met en place quelques notions opératoires : à « l'inconscient du texte », notre théoricien préférera l'expression de « travail inconscient du texte ». C'est ce qui fait dire à Bellemin-Noël que son « premier souci n'est pas de “diagnostiquer”, de repérer la présence (gratifiante ou dérangeante) d'une formation inconsciente, - c'est-à-dire d'un fantasme, originaire (appartenant à tous les humains) ou singulier (fruit d'une histoire unique) [...]. L'essentiel est de saisir comment cela “se fait texte” ; comment cela s'est fait d'abord objet d'art, comment cela devient ensuite foyer permanent d'émotions affectives autant qu'esthétiques. »<sup>20</sup>. La démarche préconisée consiste non pas à démontrer le fantasme qui anime un texte mais de rendre compte de ses effets en décryptant l'activité fantasmatique du lecteur à travers l'organisation inconsciente du texte. Néanmoins, il faut préciser que l'inconscient du texte ne se confond pas avec celui de l'écrivain.

L'idée première de Bellemin-Noël est de mettre en perspective le dynamisme lié à l'inconscient qu'il faut considérer comme étant quelque chose qui travaille : « il n'est qu'un travail, une force de déformation, une omniprésente transférence - que chacun rêve sur le mot »<sup>21</sup>. L'inconscient est à l'œuvre et produit un travail qui configure le texte. Et les éléments qui le constituent se placent en réseaux (sons, couleurs, thèmes et motifs) ; or les pensées inconscientes sont figurées par des images.

Comme on vient de le suggérer, la textanalyse prévoit clairement la participation du lecteur au processus de déchiffrement de l'inconscient du texte. Dans cette perspective l'activité de lecture devient un acte de création. En effet, le lecteur, et surtout le lecteur spécialisé, « co-écrit » le texte de l'écrivain en se mettant « à l'écoute » du texte. Le texte est un lieu de transférence entre « l'inconscient (aboli) de l'écrivain » et de « l'inconscient énonciataire (du lecteur) ». Il s'agit donc de reconstruire un discours qui est en réalité le discours du désir (un noyau de fantasme et cela « sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent ses autres œuvres ». Tout se passe comme si un « autotransfert » surgissait entre le texte et le lecteur : « on perçoit ou on recrée en soi, on revit peu à peu des fantasmes, des stades, des figures ». Faire la critique d'un texte, l'interpréter, c'est « s'entremettre » ou « s'entre-prêter », c'est se mettre entre le texte et le lecteur.

---

<sup>19</sup> *Psychanalyse et littérature*, 1978, p. 96.

<sup>20</sup> « Textanalyse et psychanalyse », *Interlignes*, dans *Essais de textanalyse*, Presse universitaire de Lille, 1988, p. 50.

<sup>21</sup> *Vers l'inconscient du texte*, 1979

Parmi les nombreuses explorations menées par J. Bellemin-Noël, on peut citer celle qu'il a en 1990 à consacrer aux *Trois contes de Flaubert* et qui porte le titre de *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*.

L'hypothèse de travail de Bellemin-Noël est que les trois contes mettent en place la fable du sujet désirant, en le faisant passer par les trois stades canoniques de la sensibilité inconsciente, la triade oralité, analité, génitalité.

L'œuvre est analysée à une double échelle : lecture, d'abord, séparée des trois contes, et ensuite, lecture de l'ensemble qu'ils forment. L'affirmation de départ est que « *le quatrième conte de Flaubert, c'est celui que rêvent les autres, celui que rêve aussi Trois contes.* » J. Bellemin-Noël commence par reconnaître une couleur spécifique à chacun des contes : *Un cœur simple* est d'un brun terreux, venu moins du référent normand que d'une dominante anale qui a pour effet le plus constant de fixer le personnage de Félicité à un stade donné du développement psychosexuel. *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, elle, porte la couleur violet profond de la mystique et de la jouissance conjuguées, *Hérodias*, l'orange ardent qui convient à l'*éros* spectaculaire (scène du festin qui fascine le regard).

L'attribution d'une coloration résulte d'une sensibilité globale aux textes, néanmoins, elle s'appuie également sur des indices précis. Dans *Un cœur simple*, la vie asexuée de Félicité est conditionnée par le défaut du père. Il y a chez cette héroïne une sorte de mutilation de son propre désir ce qui la condamne aux deuils successifs. Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, le triangle œdipien père-mère-fils est posé dès la première page. Dans *Hérodias*, l'oralité et le besoin d'incorporation sont visibles dans la scène du festin d'anniversaire.

En conclusion, on peut dire que le choix de la méthode de Bellemin-Noël reste sensible non seulement au sens mais aussi aux sons et à la musicalité du texte. Il est question ici d'une écoute « flottante » qui néanmoins s'appuie sur un certain nombre de données objectives.

### - **Texte support 1 : Interlignes. Essais de textanalyse**

Arrêtons ici cette exploitation éclair dans les territoires de la critique littéraire d'inspiration psychanalytique. Soit, donc, une « textanalyse » où l'on entend fort congrûment une psychanalyse du texte. Au départ on trouve une tentative pour observer le désir inconscient qui anime un texte. Observer : rencontrer et comprendre, « écouter » et « regarder fonctionner ». Le désir inconscient ? Avant d'aller plus loin dans le commentaire de cette définition, je prie que l'on m'accorde de laisser entre parenthèses la question de savoir ce qu'est cet « inconscient » que je prétends saisir ; disons que c'est un *punctum coecum*, le point de notre œil qui ne voit pas parce qu'il est le lieu où la surface d'inscription qu'est la rétine se fait filament nerveux, cordon (terme ici surdéterminé : ombilical, aussi) vers le cortex, où en

quelque sorte on change d'axe, quittant l'horizon du fait brut pour le surplomb ou le profond du sens.

Que recouvre plus exactement la formule que j'avance ? En parlant d'observer le désir en action, je me propose de surveiller les opérations par lesquelles se manifeste ce désir, en découvrir et suivre les interventions, en ponctuer pour délinéer la trajectoire. Mon premier souci n'est pas de « diagnostiquer », de repérer la présence (gratifiante ou dérangeante) d'une formation inconsciente, - c'est-à-dire d'un fantasme, originaire (appartenant à tous les humains) ou singulier (fruit d'une histoire unique), ou bien d'une structure, névrotique, perverse, parfois psychotique (par exemple des organisations fétichiste ou mélancolique), ou encore d'une position complexe (les célèbres Œdipe et Narcisse, noyaux de résistance jamais suffisamment réduits), à plus forte raison d'une fixation à un stade archaïque (oralité/analité et leurs résurgences caractérielles, agies, etc.). Mon objectif ne consiste pas à désigner du doigt une formation de ce genre, à quelque niveau qu'elle appartienne et quelque intensité qu'elle mobilise. Mon but est de suivre du doigt au fil des phrases et des pages les méandres ou les circonvolutions d'un procès, d'un développement en général cahoteux et chaotique. Il arrive toujours un moment, bien sûr, où afin d'être pédagogue, afin de fixer les idées, les miennes et, puisque critique, celles de mon public, je me dois de recourir à une désignation schématique dont l'expérience m'a enseigné qu'elle est commode ; mais simplement commode, pas fondamentale. L'essentiel est de saisir comment cela « se fait texte » ; comment cela s'est fait d'abord objet d'art, comment cela devient ensuite foyer permanent d'émotions affectives autant qu'esthétiques. Une fois acquise à part moi telle « étiquette » pratique, je m'efforce d'explicitier ce qu'elle révèle, et quelquefois dévoile, d'un travail inconscient dans le texte.

Jean BELLEMIN-NOËL, *Interlignes. Essais de textanalyse* (« Textanalyse et psychanalyse »)

### - **Texte support 3 : *L'Auteur encombrant*, sur *Armance* de Stendhal**

(**Consigne de lecture** : Faites le descriptif de la méthode critique de Jean Bellemin-Noël en la mettant en relation avec l'extrait précédent)

Un mousse du haut de la vigie cria : Terre ! C'était le sol de la Grèce et les montagnes de la Morée que l'on apercevait à l'horizon. Un vent frais portait le vaisseau avec rapidité. Le nom de la Grèce réveilla le courage d'Octave : « Je te salue, se dit-il, ô terre des héros ! » Et à minuit, le 3 mars, comme la lune se levait derrière le mont Kalos, un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée. Au point du jour, on le trouva sans mouvement sur le pont, couché sur quelques cordages. Le sourire était sur ses lèvres, et sa rare beauté frappa jusqu'aux matelots chargés de l'ensevelir. Le genre de sa mort ne fut soupçonné en France que de la seule Armance. Peu après, le marquis de Malivert étant mort, Armance et Mme de Malivert prirent le voile dans le même couvent.

Depuis « un mousse du haut de la vigie » jusqu'à « le voile dans le même couvent » c'est une symphonie délicate dominée par la consonance murmurante des m, des v, des r et

par les vocalismes *ou* et *a* en telle abondance et si régulièrement qu'il est aisé de les percevoir. Aisé de repérer aussi les subtiles scansion des doubles *i* (« vigie », « rapidité », « minuit », « digitale », « cette vie qui, si agitée ») qui s'amuissent peu à peu en *i* simples (« sourire », « ensevelir », « marquis », « Malivert », « prirent »). Cette musique esquissée à gros traits soutient de son rythme et de sa mélodie un discours qui fond ensemble une piété paisible et une Maternité recueillie, comme celle qu'affectionnent les héros, la Madone de san Sisto (67, 71). Ces tableaux, bien sûr, portent les couleurs du système primaire, taches disséminées en fines ruptures. Le « mousse », par exemple, n'est-il pas singulier ? Un novice, un gamin, au poste de vigile en mer semée d'écueils, aux parages de Kaloneron et Pylos qui fut Navarin, entre les îles d'Itahque, de Leucade et de Cythère ? Inconséquence référentielle, mais exigence de la configuration inconsciente ; il fallait ici un enfant pour appeler la terre où l'on soit enterré depuis la mer dont on dit qu'elle vous porte ; et, mieux, un enfant qui fut en même temps un adolescent. Bientôt, ce fut le « minuit » de ce « trois mars », troisième jours du troisième mois de l'an, chiffant l'Œdipe et chiffant la naissance (3X3=9). Juste en face d'une belle éminence montagnaise qu'on devine câline et douce comme un sein vient l'heure du poison, « opium et digitale », mêlant un suc léthifère et une substance mortelle, extraite l'un du pavot couleur de mer grecque, l'autre d'une fleur sanglante qu'on nomme aussi « doigt de Notre-Dame ». Ce poison intervient presque sans collaboration d'Octave, comme de sa propre initiative et autorité ; à moins que « la lune », qui fixe le moment, n'ait également opéré la discrète inoculation, - Artémis vierge, tueuse et jalouse, Hécate aux trois corps qui règle les sorcelleries, Luna la luisante accordée aux accouchements, la ronde entière de la féminité ? En tout cas délivrance laisse entendre le texte, libération de « cette vie » qui en profile une autre. Et voyez ce jeune homme qu'on trouve « sans mouvement, couché sur quelques cordages », de nouveau si j'ose dire « ombiliqué » au ventre maternel, avec « un sourire sur les lèvres », tel un enfant repu, imitant une littérale régression *in iterum*... Le commentaire n'a qu'à se taire, à se résorber dans nos inconscients. Tout comme ces deux femmes, qui vouée, qui rendue à sa virginité « prégnance » d'un autre Octave qu'on pourrait nommer « couvaion » en l'honneur d'Armanche aux légèretés d'oiseau.

Poème de mort et cependant tout le contraire d'une affliction, même d'une amertume. Qui nous parle en secret d'une histoire si ancienne qu'elle n'a jamais eu lieu, si vivante qu'elle habite nos rêves et nos vœux jusqu'à l'heure de partir vraiment. Qui nous murmure que ce vaisseau près des rives de la mer grecque est celui sur lequel nous aussi nous naviguons - « mon beau navire, ô ta mémoire... » Qui répète à sa façon que la mort empoisonné. Disant, en somme, sur le corps illuminé d'Octave, que plus ou moins, à un moment ou à un autre, nous sommes tous des maniaco-dépressifs, suicidés en puissance, régénérés en rêve. »

*L'Auteur encombrant*, sur *Armanche* de Stendhal (Presses universitaires de Lille, 1985, pp. 95-96.

## Récapitulatif :

Attentif aux sons, comme nous l'avons signalé dans le cours introductif, Bellemin-Noël en souligne d'abord la musicalité du texte, son harmonie générale. Puis, se concentre sur les détails du texte qui prennent ici une signification importante. En effet, l'analyste met au jour le complexe d'Œdipe qui se matérialise justement dans cette lecture du détail : le mousse placé dans la vigie (on ne peut confier à un adolescent cette responsabilité), la date du 3 mars, la description de la montagne, de la mer et de la lune, le poison (moyen de suicide plutôt privilégié par les femmes), le portrait d'Octave mort et enfin la destinée des deux femmes, l'épouse vierge, et sa mère, privée de mari et devenue religieuse.

(**Activité** : Lire et synthétiser l'article suivant : Collot Michel. La textanalyse de Jean Bellemin-Noël. In : Littérature, n° 58, 1985. Le savoir de l'écrit. Pp. 75-90.

Faire le compte rendu de l'analyse de Bellemin-Noël, « Le piano que baise une main frêle » (*Vers l'inconscient du texte*, pp. 105-119.)

### 2.5 La psychocritique

- **Lecture préalable** : Molière, *Le Misanthrope & Dom Juan*
- **Bibliographie sélective** :
  - Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
  - « La psychocritique et sa méthode ». Article paru dans *Théories et problèmes, Contribution à la méthodologie littéraire*, Librairie Munksgaard, Copenhague, 1958.
  - L'évolution créatrice de Molière », in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1962, pp.290-292.

### Cours introductif :

Charles Mauron, dans son livre intitulé *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), propose une autre sorte d'analyse thématique. S'inspirant de la psychanalyse freudienne, il recherche dans l'œuvre littéraire les images ou les évocations récurrentes, obsédantes. Il en reconstitue le réseau en dégagant les associations qui les relient entre elles. Le contenu affectif vers lequel elles convergent, ou qui leur est commun, révèlent un « complexe », un « mythe personnel ». De même qu'en psychanalyse on distingue un contenu manifeste du rêve et un contenu latent qui constitue sa signification profonde, de même le contenu latent d'un texte peut s'identifier sous son langage manifeste.

Dans les poésies de Mallarmé, par exemple, le réseau associatif constitué entre la chevelure, les flammes, le soleil couchant, le triomphe amoureux, la mort, révèle que pour le poète, toute idée de victoire érotique s'accompagne d'un sentiment de déchéance, d'une hantise de la mort. L'association de la glace, du givre, de la blancheur, de l'immobilité, de l'emprisonnement, renvoie à un fantasme d'immobilité fascinée et stérile.

Pour expliquer le mythe personnel latent dans l'œuvre, l'analyste remonte à l'enfance de l'écrivain, et cherche à retrouver sa personnalité inconsciente. Charles Mauron croit ainsi pouvoir mettre en évidence chez Mallarmé les répercussions profondes et lointaines du double traumatisme qu'il a subi lors de la mort de sa mère (quand il avait cinq ans) et de sa sœur Maria (lorsqu'il en avait treize). De là, une fixation maternelle, une obsession à la fois interdite et constamment évoquée par le rêve qui accompagne la création poétique. Hérodiade, par exemple exprimerait un amour interdit, œdipien, donc châtré ; l'horreur accompagnant la violation d'un tabou, et par voie de conséquence l'obsession de la mort.

La méthode de lecture des textes de Charles Mauron ne s'adresse qu'en dernier ressort à la biographie de l'auteur. Elle « superpose » des fragments d'un même auteur pour faire apparaître des groupements d'images, des réseaux associatifs, dont la récurrence est obsédante, paradigmatique (mais invisible lors de la lecture normale, « syntagmatique »). Si « chaque figure est consciente, la pensée qui les noue l'est beaucoup moins ». Ainsi, la superposition – lecture flottante, anormale, brouillage des textes – permet-elle le passage du manifeste au latent. On doit alors chercher comment se répètent et se modifient les associations dramatiques dont les figures et l'évolution forment ce que Mauron appelle le « mythe personnel » de l'auteur : inconscient à celui qu'il hante, « fantasme persistant », le mythe personnel représente l'affleurement du moi profond dans le texte. C'est seulement au terme de cette enquête que les résultats acquis par la lecture psychocritique contrôlés et vérifiés par la comparaison du « moi créateur », désormais éclairé et investi avec le « moi social », biographique puisque les deux instances communiquent à travers le fantasme et que « l'existence et la création d'un écrivain communiquent par des voies largement conscientes »

Des structures verbales objectives mises en série, les « réseaux obsédants » autorisent donc un accès sûr et contrôlable aux matières inconscientes dont les insistantes pressions fondent la singularité d'une œuvre.

- **Texte support 1 : La psychocritique et sa méthode. Charles Mauron**

(**Consigne de lecture** : Expliquez les quatre étapes qui constituent la méthode psychocritique de Charles Mauron.)

Ce que j'ai nommé la psychocritique m'apparaît comme une science en formation, et qui recherche sa méthode. Disons-le d'ailleurs clairement : un phénomène aussi complexe et aussi obscur que la création littéraire exige plusieurs modes d'approche. Loin de s'exclure, ils se complètent. Toute méthode me semble valable, pourvu qu'elle s'appuie sur des faits et des textes et nous renseigne davantage sur l'auteur que sur la critique. La psychocritique vise à discerner, dans la création, la part des sources inconscientes ; mais, comme on va le voir, sa méthode même l'entraîne à chercher une synthèse où les résultats acquis par ailleurs s'intègrent naturellement.

[...] Je partirai d'abord d'une définition empirique. En bref, une étude psychocritique comporte quatre opérations :

- Diverses œuvres d'un auteur (et dans le meilleur cas, toutes ses œuvres) sont superposées comme des photographies de Galton, de façon à en accuser les traits structurels obsédants.

- Ce qui est ainsi révélé (et accepté tel quel) fait l'objet d'une étude qu'on pourrait dire « musicale » : étude des thèmes, de leurs groupements et de leurs métamorphoses.

- Le matériel ainsi ordonné est interprété sous l'angle de la pensée psychanalytique : on aboutit ainsi à une certaine image de la personnalité inconsciente, avec sa structure et ses dynamismes.

- À titre de contre-épreuve, on vérifie, dans la biographie de l'écrivain, l'exactitude de cette image (la personnalité inconsciente étant évidemment commune à l'homme et à l'écrivain).

Notons aussitôt que, dans cette méthode, la primauté est nettement donnée à l'œuvre sur la vie. Résolument littéraire, la psychocritique se distingue ainsi d'une investigation médicale. Elle adopte, par fidélité expérimentale, l'attitude du créateur lui-même, qui voit dans l'œuvre un but, non un symptôme. Par là se trouvent écartées certaines objections de principe : par exemple on ne peut parler de bonne foi d'une explication réductrice, ignorant les valeurs ou les niant. Philosophiquement fondées, au moins à premier examen, ces objections ont, il faut le dire, souvent servi de simple couverture à des résistances irrationnelles. Ces dernières sont en partie levées si l'on se place sur le terrain familier de l'œuvre. C'est ce que fait la première opération ci-dessus. L'analyse musicale qui la suit – les thèmes et leurs métamorphoses – surprend nos habitudes plus qu'elle ne les heurte. Accoutumée à penser en formes définies, notre intelligence se méfie d'une fluidité qui est pourtant bien celle de la réalité psychologique. Elle voudrait que les images d'Agrippine et de Roxane fussent aussi distinctes dans Racine que leurs originaux dans la réalité historique ; elle s'étonnera, criera peut-être au coup de pouce si, les superposant, nous les confondons presque comme variations d'un thème unique. Pourtant, lorsque ces glissements s'autorisent des textes, l'accord doit se faire assez aisément sur des ressemblances objectives ; les

rapprochements à l'intérieur d'une œuvre ne soulèvent pas plus de problèmes qu'entre une œuvre et ses sources.

Voilà pourquoi, si notre méthode se limitait à ses deux premières opérations, et s'abstenait de toute terminologie psychanalytique, elle gagnerait en audience. Par contre, elle perdrait, à mon avis, presque toutes ses chances de nous mener à une vérité de quelque poids. L'observation clinique nous a appris trop de choses sur la vie affective et imaginative des hommes (normaux ou anormaux) pour qu'on puisse négliger ses résultats dans n'importe quel problème psychologique, fût-ce celui de la création littéraire. Même si la liberté créatrice échappait à des déterminations inférieures, elle n'en serait pas moins circonscrite par elles, comme une eau prend la forme de l'ouverture d'où elle jaillit. La structure inconsciente révélée dans l'œuvre pourrait fort bien être la fatalité d'où elle cherche à s'évader. Une fois achevée l'analyse des thèmes obsédants, une interprétation s'impose donc. La biographie de l'écrivain doit la confirmer, ou apparaître au moins compatible avec elle.

Article paru dans *Théories et problèmes, Contribution à la méthodologie littéraire*, Librairie Munksgaard, Copenhague, 1958.

### **Récapitulatif :**

Les quatre étapes qui constituent la méthode psychocritique sont : D'abord, la superposition. Appliquée sur les textes de Baudelaire, Charles Mauron détecte un réseau de sens qui n'est pas immédiatement visible. Un lien imaginaire réunit la chevelure luxuriante de la Belle Dorothée (Petits poèmes en prose), tel monstre embarrassé de sa chevelure apparaissant dans un récit de rêve. Un véritable « entrelacs d'associations apparaissent et conduisent de l'accablement au guignon.

La deuxième étape, quant à elle, consiste à chercher le dessin plus général qui ordonne les figures et les « situations dramatiques », car comme le note C. Mauron « l'inconscient écrit ses équations ». Ainsi, on peut voir qu'une série de personnages (Dorothée, l'admirable prostituée) se dégagent clairement et souvent frappés par l'angoisse d'agression et d'abandon.

La troisième étape décrit la structure et les dynamiques de la personnalité inconsciente de l'auteur. À propos de Baudelaire, C. Mauron relève, deux séries d'images : la première est dominée par une identification à la mère (aimante, objet de nostalgie, ou torturante comme la chimère pétrifiée). La deuxième série est reliée au père, avec l'amour de soi et l'agressivité apparaissant dans la figure du dandy ou du critique. La prostituée, d'une part, le prince et le comédien d'autre part, peuvent symboliser ces deux ensembles et composent la « personnalité profonde » de Baudelaire. Leur jonction donne lieu à plusieurs situations dramatiques (extase contemplative, duels sadomasochistes, guerre intérieure) ce qui nous rapproche du « mythe personnel ».

La dernière étape sert uniquement à convoquer quelques éléments biographiques pour une simple vérification puisque la personnalité inconsciente est commune à l'homme et à l'écrivain.

- **Texte support 2 : L'évolution créatrice de Molière. Charles Mauron**  
(Consigne de lecture : Synthétisez la démonstration faite Charles Mauron dans l'extrait ci-dessous)

Disons donc que Molière anime Célimène, par une transfusion sans doute inconsciente, en lui prêtant son propre don de jouer, son plaisir, sa puissance, ses faiblesses. La vie de Molière indique assez déjà que son plus grand amour fut le théâtre. René Bray a bien fondé sa critique de l'œuvre sur une idée de ce genre, mais il en néglige trop l'aspect affectif au profit du détail technique, concret, valable mais second. Dès la fondation de l'Illustre-Théâtre, Molière mêle l'aventure amoureuse et l'aventure théâtrale. Psychologiquement, sa vocation a tous les caractères d'une perversion : elle tend passionnément à un plaisir distinct sans considération aucune pour les freins familiaux, sociaux ou moraux. Daniel Mornet a insisté sur le scandale d'une telle vocation à cette époque dans une famille bourgeoise. Molière a accepté le scandale, la prison pour dettes, la honte et les difficultés de tous ordres pour la satisfaction de son goût propre. Dans ce rêve originel, comment faire la part de la création, celle de soucis humains (la gloire, l'argent, l'amour des femmes), celle enfin des défenses contre l'angoisse ? En tout cas, il y eut investissement massif. Vingt ans plus tard, les goûts et les possibilités réelles se sont sûrement précisés. Mais l'orientation n'a pas changé, et les obstacles sont, *mutatis mutandis*, du même ordre – religieux, moraux, sociaux, financiers. La Critique de *L'École des femmes* nous présente quelques-uns d'entre eux. Les interdictions religieuses et morales sont caricaturées en pruderie, les marquis représentent la puissance sociale – frivole, incompétente et dure – le poète, un méchant surmoi professionnel (« Tu ne seras jamais qu'un bas farceur »). À ces ennemis de son bon plaisir, à ces avocats de son propre masochisme, qu'oppose Molière ? Sa raison, avec Dorante, mais plus subtilement raillerie, avec Élise, c'est-à-dire avec Célimène.

Célimène, à son tour, deviendra Dom Juan. Ils ont en commun l'esprit, l'intelligence, la mobilité, la virtuosité dans le mensonge, l'art et le plaisir de séduire, l'immoralité. Mais il faut laisser cette comparaison pour nous limiter aux grands traits structurels. La perversité de Célimène, comme celle de Dom Juan, est à peu près avouée. La jeune se contente de plaire, à l'instant même où elle prend son plaisir. Elle compte sur sa séduction et son esprit. Dans son conflit avec les impératifs sociaux ou religieux, elle sauve juste les apparences et méprise le masque de la tartuferie. Mais tout dépend des circonstances : comme Dom Juan menacé devient Tartuffe, Célimène pourrait devenir Arsinoé. Arsinoé est donc un double de Célimène. Celle-ci le démasque et le rejette. Elles ont pourtant le même but : dominer, posséder Alceste. La farce pourrait se passer entre Arsinoé et un Alceste domestiqué. Nous nous rapprocherions alors de Tartuffe.

Les grands traits structurels du *Misanthrope* me paraissent ainsi fixés. Du point de vue psychocritique, c'est-à-dire dans le mythe personnel de Molière, ils correspondent à l'opposition de deux figures principales : le bourgeois « possessif » (identification au père) et le libre comédien (mécanisme de défense du moi).

Charles Mauron, « L'évolution créatrice de Molière », in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (J. Corti, 1962, p. 290-292)

### **Récapitulatif :**

Comme on peut le voir dans cet extrait, Charles Mauron se focalise sur l'inconscient de l'auteur. Il souligne le comportement pervers de Molière dans la vie réelle (passion absolue du théâtre). En effet, Molière accorde une très grande priorité à son désir, plus que le respect de la Loi.

La méthode mise en œuvre est bien évidemment la superposition. C. Mauron superpose ici deux textes de Molière, *Le Misanthrope* et *Dom Juan* qu'il ne s'agit pas de comparer à proprement parler mais l'intérêt est de faire apparaître des réseaux d'associations ou d'images.

Dès lors, l'opération consiste à rapprocher le comportement de Célimène de celui de Dom Juan. Ce qui permet de dégager un type de situation : la raillerie ; l'ironie en opposition aux « ennemis du bon plaisir ». Le trait essentiel de Molière est saisi et défini : « le bon plaisir à la fois libéré de toute morale et incapable d'attachement réel ».

La réflexion sur le « mythe personnel » qui est à la base de toute création artistique est ici résumée en une image représentant une opposition entre « le Père » et le moi, et ses défenses.

En dernier lieu, le critique convoque la vie de l'écrivain pour vérifier et valider sa lecture (René Bray et Daniel Mornet).

(**Activité** : Compte rendu de lecture : Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, 1954)

### 3. Le texte et la société

Dans ce nouveau volet, il s'agira de mettre en exergue les relations ou du moins quelques orientations que la critique a établies entre la société (sociologie, données historico-philosophiques) et les œuvres littéraires. Pour cela, on s'appuiera sur les travaux de G. Lukacs, L. Goldmann et H. Mitterand.

- **Bibliographie sélective :**

- Pierre BARBERIS, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- « Littérature, société, idéologie », *Littérature*, n° 1, février 1971, Paris, Seuil.
- Louis ALTHUSER, « idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Éditions Sociales, 1976.

#### **Introduction :**

À propos des écrivains et des artistes, la critique emploie volontiers la notion de « vision du monde ». Qu'on lise *A vau-l'eau* de J.K Huysmans : on y trouvera une « vision du monde » pessimiste, nauséuse, désespérée. Celle de Flaubert est dominée par l'ironie, le sentiment de la bêtise universelle.

Les historiens, pour leur part, utilisent le terme de « mentalité » : la mentalité courtoise au Moyen-Âge, la mentalité rationaliste et agnostique des Lumières, la mentalité puritaine de l'époque victorienne, la mentalité catholique par opposition à la mentalité protestante, etc. Lucien Goldmann, quant, à lui, emploie, par exemple, l'expression de « structure mentale »

En tout état de cause, il s'agit dans tout cela, de la façon dont un individu, ou un groupe social, se représente le monde, les lois fondamentales qui en gouvernent l'évolution et son propre rapport au monde. Karl Marx dans *L'idéologie allemande* (1845-1946) a montré que ces représentations, qu'il appelle idéologies, dépendaient pour l'essentiel de la situation de l'individu ou du groupe au sein des structures économiques et sociales.

À la suite de Karl Marx, une longue tradition philosophique et critique a approfondi l'analyse des idéologies. On s'intéresse non seulement à l'idéologie affichée, explicite, présumée, celle qui nourrit les récits romanesques, les discours apparemment scientifiques, ou pseudo-scientifiques, les images poétiques aussi bien que le vocabulaire conceptuel, les gestes et les attitudes rituelles, les codes mondains, les clichés et stéréotypes de la communication quotidienne, etc. De plus, beaucoup admettent que l'idéologie, en dernière analyse, a une fonction politique : imposer à une

collectivité entière, subrepticement, et par répétition insidieuse, les conceptions d'un groupe dominant.

C'est le philosophe Louis Althusser qui propose la théorie la plus cohérente de l'idéologie. Cette théorie peut servir à la critique littéraire, pour l'interprétation des structures narratives, symboliques, mythiques, des œuvres littéraires de tous niveaux. Il est assez facile de montrer par exemple que le roman populaire à la Guy des cars, par ses systèmes de personnages et de situations, véhicule une idéologie conservatrice, voire raciste.

Trois modes d'approche marxiste de la littérature peuvent être signalés : la théorie du reflet, la théorie de la vision du monde, la théorie de l'idéologie. Leur point commun est d'envisager l'œuvre littéraire à partir de son bord social. Et ce que nous pouvons appeler la sociologie de la création littéraire repose sur le postulat d'un lien indissociable entre la littérature et son contexte, entre le texte et la société.

### **3.1 La critique sociologique marxiste**

#### **- Bibliographie sélective :**

- Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1995.

### **Cours introductif**

L'analyse sociale, ou sociologique, ou sociocritique, de l'œuvre littéraire est particulièrement attentive, depuis Marx, à la façon dont l'écrivain représente ou évoque la société dans ses composantes, ses structures, ses rapports internes, ses conflits, les lois de son évolution.

Par-delà Marx, cette lecture remonte à Hegel, à Goethe, à l'esthétique des Lumières (XVIII<sup>e</sup> siècle), et même au courant classique issu d'Aristote : l'œuvre d'art a pour objet la vérité, la vérité générale et typique. Faire vrai exige qu'on fournisse une représentation exacte et complète des rapports sociaux sans rien en masquer. Pour la critique marxiste, l'observation et la mise en scène – la mise en texte – des rapports de production qui gouvernent la société capitaliste, de la lutte des classes qui en résulte, est un critère essentiel de vérité. De là son adhésion à l'esthétique réaliste.

Engels, ami et collaborateur de Marx, a mis l'accent sur ce critère, à propos de *La Comédie humaine*, de Balzac : « Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il ait défini comme ne méritant pas un meilleur sort ; qu'il ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac »

Théoricien des genres, Georg Lukacs publie un livre intitulé *Théorie du roman*. Il s'agissait de décrire un certain nombre d'essences atemporelles, de « formes », qui correspondent à l'expression d'attitudes humaines. La première partie de son ouvrage examine l'idée que le roman descend de l'épopée : « Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux, la psychologie du héros romanesque est démoniaque, l'objectivité du roman, la virile et pure contestation que jamais le sens ne saurait pénétrer de part en part... »

Dans la seconde partie de livre, Lukacs expose un « essai de typologie de la forme romanesque » qui est guidé par l'idée « d'inadéquation entre l'âme et l'œuvre, entre l'intériorité et l'aventure et en arrive à distinguer trois grands types de personnages :

Le premier type est celui de l'idéalisme abstrait représenté par le *Don Quichotte* de Cervantes : l'âme du héros, qui passe à côté du réel, est plus étroite que le monde.

Le second type se réalise dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert : le romantisme de la désillusion. La conscience du héros est trop large et échoue à s'objectiver dans les structures de la vie sociale.

Le dernier type, analysé comme la synthèse des deux précédents, est représenté par le *Wilhelm Meister* de Goethe, roman d'éducation et d'« accommodement avec la société ». Dans ce cas, l'écart entre l'idéal et la réalité objective est reconnu, mais avec un « assentiment ironique à la réalité ».

Cette typologie s'accorde à la nature dialectique du roman, genre mixte lui-même : entre le oui au monde de l'épopée et le non de la tragédie, il est « la forme de la solitude dans la communauté de l'espoir sans avenir, de la présence dans l'absence ».

- **Texte support 1** : Balzac et le réalisme français. Georg Lukacs.

**Lecture préalable** : *Les Paysans* de Balzac

(**Consigne de lecture** : Dans son étude du roman de Balzac, Georg Lukacs établit un lien entre le texte et la société. Expliquez cette démarche.)

Balzac révèle les grandes forces sociales de l'évolution historique, les fondements économiques de cette évolution. Mais il ne fait jamais cela directement. Les forces sociales n'apparaissent jamais chez Balzac comme des monstres romantiques et fantastiques, comme des symboles surhumains, tels que Zola les représentera. Au contraire, Balzac décompose toute institution sociale en un réseau de luttes personnelles d'intérêts, d'oppositions concrètes entre des personnes, d'intrigues, etc. Chez Balzac, par exemple, jamais la juridiction, le tribunal ne sont représentés comme une institution placée au-dessus de la société et indépendante d'elle. Les tribunaux évoqués par Balzac sont toujours composés de juges dont il nous décrit précisément l'origine sociale et les perspectives de carrière. Toute personne

participant à un jugement est dès lors mêlée aux luttes d'intérêts. (Que l'on songe aux intrigues judiciaires dans *Splendeurs et misères des courtisanes*). C'est seulement sur cette base que Balzac fait apparaître de manière plastique l'activité des grandes forces sociales. Car chaque personnage qui participe à de tels conflits d'intérêts est, tout en défendant ses intérêts personnels, le représentant d'une classe précise. Dans ses intérêts personnels, et inséparables de ceux-ci, s'exprime le fondement social, le fondement de classes de ces intérêts. En dépouillant les institutions sociales de leur objectivité apparente et en semblant les réduire à des rapports personnels, Balzac exprime précisément ce qu'il y a en elles d'objectivité réelle, de nécessité sociale réelle : la fonction apparaît comme le support et le levier des intérêts de classe. [...]

Cette élaboration des principales déterminations de la vie sociale dans son processus d'évolution historique leur peinture selon leur manifestation chez les différents individus, voilà la loi fondamentale à laquelle Balzac soumet son travail de créateur. C'est pourquoi il peut montrer concrètement dans un épisode quelconque des événements sociaux les grandes forces qui régissent l'évolution sociale. Dans ce roman<sup>22</sup> il décrit la lutte pour la parcellisation d'une grande propriété et ne dépasse pas à ce sujet les limites étroites du domaine et de la petite ville de province située à proximité. Mais, tandis qu'il dépeint chez les personnes et les groupes luttant pour la parcellisation les déterminations socialement prépondérantes, les aspects essentiels du développement capitaliste à la campagne, Balzac montre dans ce cadre étroit la genèse du capitalisme français dans la période postérieure à la révolution puis à nouveau réduite en servitude, *la tragédie de la parcelle*. Balzac ne voit pas la perspective de cette évolution, et nous avons montré qu'il ne pouvait pas la voir et pourquoi il ne pouvait pas la voir. La mise en scène du prolétariat révolutionnaire est en dehors de ses possibilités de représentation. De ce fait Balzac peut uniquement montrer le désespoir des paysans et ne peut indiquer la seule issue possible pour échapper à ce désespoir.

Georg LUKACS, *Balzac et le réalisme français*, éd. Maspéro, 1969.

### **Récapitulatif :**

Il faut noter que Georg Lukacs fait de Balzac le modèle du « grand réalisme authentique », car il a manifesté dans ses œuvres une compréhension profonde des mécanismes historiques qui travaillent la société française issue de la Révolution. D'une part, il donnait à voir, en anticipant les analyses marxistes, les développements objectifs de l'économie, et d'autre part, on soulignera la précision de la représentation balzacienne. Dans *Les Paysans*, notamment, Balzac réussit à mettre en place les différents camps et leurs antagonismes complexes en créant des « types » humains concrets. Et c'est cela qui constitue la principale particularité de Balzac : « La représentation artistique adéquate de l'homme intégral est la question esthétique centrale du réalisme ». En effet, de son étude, Georg Lukacs définit ce qu'il nomme « le réalisme critique » ce qui lui permet d'aboutir à une sorte de canon lui accordant la

---

<sup>22</sup> *Les paysans*

possibilité de distinguer les grands créateurs qui ont en commun « l'enracinement dans les grands problèmes de leur temps et la représentation impitoyable de l'essence véritable de la réalité »<sup>23</sup>

### **3.2 Conception esthétique de Lucien Goldmann**

- **Lectures préalables :** *Andromaque, Iphigénie, Phèdre et Athalie*
- **Bibliographie sélective :**
  - Lucien, Goldmann. *Le Dieu caché*, étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et le théâtre de Racine, Gallimard, 1959.
  - Lucien, Goldmann. *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

### **Cours introductif**

Lucien Goldmann (1913-1970), auteur de *Le Dieu caché* (1956) et de *Pour une sociologie du roman* (1964), s'est efforcé de dépasser ce stade « documentaire de la sociologie littéraire, et de chercher dans les œuvres, moins une homologie entre leur structure narrative et une structure économique et sociale, qu'un rapport entre leur univers fictif et la vision du monde qui caractérise le groupe social au sein duquel elles sont apparues. » En élaborant cette nouvelle méthode d'étude des œuvres littéraires et qu'il nomma coup sur coup, « sociologie dialectique de la littérature » puis « structuralisme génétique », Goldmann tente de réfléchir au type de rapport qu'entretient l'œuvre littéraire avec le contexte, non pas comme on le lui a souvent reproché par élucidation d'un simple parallélisme de structure entre l'œuvre et la situation socio-économique, mais par intégration progressive et dialectique d'une série de totalités relatives. Il refuse l'image du reflet et répète qu'il veut établir une « liaison fonctionnelle » qui fasse apparaître une « homologie structurale » entre telles œuvres et telles tendances de la conscience collective de tel groupe social, car écrit-il « la forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. Il existe une homologie rigoureuse entre la forme littéraire du roman telle que nous venons de le définir à la suite de Lukacs et de Girard, et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché. »<sup>24</sup>

Cette homologie envisagée historiquement suivant les phases du développement du capitalisme débouche dans le travail de L. Goldmann à définir des moments essentiels dans l'évolution du roman :

Au capitalisme libéral fondé sur l'individualisme correspond le roman de l'individu problématique, comme on peut le voir chez Balzac, Stendhal, Flaubert ou Goethe.

---

<sup>23</sup> Balzac et le réalisme français, p. 17.

<sup>24</sup> Pour une sociologie du roman, p. 36

Le temps du capitalisme de monopole (fin du XIXe siècle et début du XXe) correspond aux romans de Kafka, Joyce, Musil, Proust, Sartre et Malraux.

Le Nouveau Roman consacre la disparition du héros à l'heure où le capitalisme libéral est dépassé.

Il définit à ce propos les concepts, essentiels à ses yeux de « maximum de conscience possible » et de « vision du monde » définie comme « un ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idée qui réunit un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes » et écrit à ce propos que « les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment d'une manière plus au moins cohérente, une vision du monde qui correspond au maximum de conscience possible d'une classe ». C'est ce qu'il a fait pour les œuvres de Pascal et de Racine. Il en dégage la structure tragique en mettant en lumière un modèle simple composé de trois éléments : Dieu, l'homme et le monde et d'une catégorie fondamentale, celle du « tout ou rien ». Cette structure est significative d'une vision du monde selon laquelle l'homme ne pouvant accepter que des valeurs absolues est condamné à refusé radicalement une société décevante à laquelle il oppose les exigences irréalisables de Dieu pour choisir le silence, la solitude ou la mort.

Par exemple, la tragédie racinienne s'expliquerait par le statut social et politique et les conceptions religieuses de la bourgeoisie janséniste.

### - Texte support 1 : *Racine*. Lucien Goldmann

(Consigne de lecture : Quel lien Lucien Godmann établit-il entre les pièces de Racine et le jansénisme ?)

Vouloir analyser un processus de création sous l'angle psychologique nous semble être une entreprise intempestive.

Rien en effet n'est aussi complexe et insaisissable par l'étude scientifique que la psychologie individuelle, et bien davantage encore celle de l'individu de génie, du créateur. [...]

Cela dit, relevons, en abordant l'étude du théâtre racinien, trois éléments d'ordre psychologique, susceptibles de nous aider à saisir sinon sa signification, du moins sa genèse et son évolution.

a) Parmi les trois personnages qui constituent l'univers tragique : Dieu, l'homme et le monde, ce dernier est un personnage collectif, représenté sur scène par un nombre plus au moins grand d'individus. Si du point de vue éthique, ces individus se réduisent à deux types : le « fauve » et le « pantin » (en langage de théologie janséniste, les impies dominés par la cupidité, la libido du sentiment ou de l'ambition, et ceux dont les œuvres « bonnes en soi » sont des péchés dans la mesure où elles sont accomplies sans conscience et sans foi), ils sont

par contre – dans les tragédies de Racine – merveilleusement individualisés du point de vue psychologique. Or, il nous semble que cette individualisation – condition préalable de toute œuvre littéraire valable – supposait à la fois, d'une part, une connaissance étroite et directe du « monde », c'est-à-dire une vie à l'intérieur de celui-ci et, d'autre part, un ensemble de jugements moraux, jansénistes ou au moins tragiques, à travers lesquels ce même monde était compris et dévalorisé, ce qui – en dehors de la position du paradoxe généralisé des *Pensées* de Pascal et de *Phèdre* – ne pouvait être atteint que dans la situation du « renégat » à mauvaise conscience » qui en 1661-1671, était précisément celle de Racine.

Pour le solitaire janséniste qui quitté et refusé le monde, pour Titus, pour Bérénice et Junie après la fin des deux pièces dont elles sont les héroïnes, le monde doit nécessairement perdre tout caractère concret et devenir un obstacle abstrait, inessentiel. C'est la raison profonde pour laquelle le jansénisme extrémiste n'a eu directement ni une littérature, ni une science, ni une philosophie. Ces trois formes d'expression supposent en effet que le monde existe concrètement pour l'écrivain ou le penseur, alors que la « conversion » réside au contraire dans la rupture radicale de tout dialogue entre l'homme et le monde.

De sorte que si, comme nous l'avons dit, la biographie du poète apparaît inutile pour l'analyse et la compréhension des trois tragédies en tant qu'œuvres littéraires, elle fournit par contre dans une certaine mesure l'explication des conditions particulières qui ont permis à Racine de transposer en termes de littérature réaliste une théologie et une morale en elles-mêmes essentiellement opposée à une telle traduction.

b) Racine est un écrivain qui tend à donner une cohérence intégrale à une certaine perspective sur l'univers tragique ou divin – et qui parvient à la trouver quatre fois, dans *Britannicus*, *Bérénice*, *Phèdre* et *Athalie*. Mais il s'agit là de quatre perspectives différentes et nous paraît important de souligner que Racine n'a jamais repris dans son œuvre un de ces quatre schémas typiques une fois ceux-ci atteints. Dans le sens le plus strict du mot, Racine est un écrivain qui ne s'est jamais répété.

c) Enfin il nous paraît important de constater que Racine n'a élaboré aucun de ces quatre types d'univers cohérents qu'il a représentés dans son théâtre, à partir de sa seule imagination créatrice. Il a eu besoin, pour concevoir chacune des pièces, de rencontrer auparavant une expérience réelle correspondante dans les groupes sociaux auxquels son activité d'écrivain était, consciemment ou inconsciemment, le plus étroitement rattachée : celui des « Amis de Port-Royal » et, pour *Athalie*, celui aussi des cours de France et d'Angleterre.

Lucien GOLDMANN, *Racine*, 1956

### **Récapitulatif :**

Racine ne croit pas en l'homme : dès l'instant où la passion envahit un être, il est perdu. Pas de passions « nobles » : l'amour est un fléau qui ne laisse à ses victimes aucun répit, aucune liberté, aucun refuge, si ce n'est la déchéance et la mort.

C'est dans la perspective janséniste que le pessimisme racinien prend son sens le plus profond. Ses héros sont presque tous des réprouvés, prédestinés à la damnation éternelle et cependant responsable. Cette inspiration janséniste, d'abord implicite,

devient évidente dans *Phèdre*, puis dans *Athalie*. Phèdre aspire au bien et succombe au mal : « c'est une juste à qui la grâce a manqué, comme elle manquera à Joas conformément à la prédiction d'*Athalie*. S'il est abandonné de Dieu, l'homme ne peut rien, par ses propres forces, pour sauver son âme. Racine nous peint la misère de l'homme sans Dieu, irrémédiablement corrompu depuis la faute originelle, promis au crime et au désespoir. Le Dieu racinien est un Dieu vengeur, ses héros profanes sont des êtres qui ne bénéficient pas de la rédemption, son univers sacré, le monde avant la rédemption ».

D'une manière globale, Goldmann, voit dans le théâtre racinien quatre grands groupes et qui sont à mettre en corrélation avec l'histoire du Jansénisme (« Mouvement religieux qui se réfère à la doctrine de la grâce chez saint Augustin, dans la tradition de Jansénius, évêque d'Ypres '1585-1638'. Objet d'hostilité au sein de l'Église, il est aussi, en France, pris dans un conflit théologique et crée un groupe janséniste contre lequel le pouvoir agit en force.)<sup>25</sup> Et l'évolution des structures sociales sous Louis XIV. Ce qui donnera la répartition suivante : trois tragédies jansénistes : exprimant la quête de l'absolu et le refus de la conciliation : *Andromaque*, *Britannicus* et *Bérénice* un théâtre non tragique acceptant le compromis : *Bajazet*, *Mithridate* et *Iphigénie*. Un retour tragique avec *Phèdre* et les drames sacré du "triomphe intramondain" et de la présence de Dieu : *Esther* et *Athalie*.

(**Activité** : Compte rendu du chapitre « Nouveau roman et réalité », dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 279-324.)

### **3.3 La sociocritique d'Henri Mitterand.**

**Lecture préalable** : *Germinal*. Emile Zola.

**Bibliographie sélective** :

- Henri MITTERAND, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1988.
- Henri MITTERAND, « Le Regard d'Émile Zola », in *Les critiques de notre temps*, Paris, Garnier, 1972, pp. 73-78.

- **Texte support 1 : Le Discours du roman. Henri Mitterand.**

(**Consigne de lecture** : Définissez les principes sur lesquels se fondent la critique d'Henri Mitterand)

Il n'est certes pas indifférent de poser que *Germinal* fait écho au développement des grèves ouvrières à partir de 1880, et que la vie des personnages est décrite à l'image de celle

---

<sup>25</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2002, p. 322.

des mineurs du Nord. On peut aller très loin dans ce sens, démontrer avec précision que Sauvarine renvoie aux nihilistes russes, acteurs réels de l'histoire européenne, ou que la topographie de Montsou est calquée sur celle d'Anzin. La recherche des sources est indispensable à qui veut étudier le problème, nullement épuisé, des rapports entre le texte et le référent, entre le littéraire et l'historique, entre le roman et le réel. Mais cela dit, la définition même de l'œuvre d'art par Zola oblige à s'interroger sur la manière dont la source réelle est saisie. Disons pour simplifier qu'elle se trouve soumise à un double filtrage, à une double réfraction sélective et transformatrice, de nature à la fois idéologique et sémiotique. Zola a vu les mineurs d'Anzin, dans leurs demeures, et dans la mine ; c'est un fait. Mais, aussi bien, il les a lus : dans les journaux, les romans d'Yves Guyot ou de Talmeyr, dans les adaptations françaises de Karl Marx et les propos de Guesde, dans les récits et les descriptions d'un informateur comme Alfred Giard, dans les gravures de Louis Simonin et dans la toile de Roll, qui est à lire autant qu'à regarder. La chose vue (le spectacle de l'objet même) et la chose lue (l'empreinte des discours dominants) se mêlent –selon quels processus ?- pour composer dans *Germinal* un nouveau discours sur la classe ouvrière, sur lequel retombent en bloc toutes les représentations antérieurement accumulées dans la conscience du sujet Zola. Au cours de cette genèse, qui médiatise la source objective par le « discours préconstruit », surgit, non pas encore Maheu, mais – si l'on peut dire- l'embryon du mineur romanesque, avec ses attributs idéologiquement marqués. Et là-dessus, ou plus exactement dans le même processus – dès le début de la genèse – intervient le travail de la construction romanesque, qui surimpose ses propres objectifs, ses propres modèles actanciels, ses propres dispositifs, pour donner naissance au personnage achevé. L'histoire d'Étienne, le haleur, et de Catherine, la herscheuse, se trouve, d'entrée de jeu, réinterprétée en fonction d'un autre « code, celui des situations dramatiques. Il en va de même pour les personnages secondaires. La mise en équivalence de Bonnemort, de Jeanlin et de la Brûlé, qui a pour corollaire la mise en équivalence de leurs trois meurtres et de leurs trois victimes (Cécile, le petit soldat et Maigrat), répond à des contraintes mythiques, peut-être peu conscientes chez l'écrivain, mais qui constituent une structure fortement autonomisée par rapport au référent socio-historique. Une compétence narrative, héritée, vient heurter de plein fouet une compétence discursive, également héritée, et le matériau documentaire recueilli par observation directe. De ce carambolage naît un texte qui n'est rien de moins que (seulement) mimétique.

Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, PUF, « Écriture », 1980.

- **Texte support 2 : Notes sur l'idéologie dans *Germinal*, Henri Mitterand, *La Pensée*, n° 156, 1971.**

**(Consigne de lecture :** Dans cette démonstration, comment fonctionne le principe de médiation ?

[...] Donnons d'abord raison à Auerbach, en soulignant que le texte de *Germinal* véhicule et nous livre un savoir, historique, particularisant, déterminant un domaine d'analyse (le mouvement ouvrier), un lieu d'observation (l'industrie minière), une époque (la fin du Second Empire). Ce savoir produit tout l'univers dénoté du livre : descriptions techniques, analyse des

stratifications sociales, observations sur le mûrissement de la conscience de classe, mise à jour des facteurs politiques, etc.

Le texte représente un décor, un paysage avec tous les dénotés techniques indispensables pour qu'en apparaissent les caractères pertinents, et notamment tous les caractères qui sont de l'ordre de la technologie. La mine apparaît ainsi, à un premier palier de la lecture (premier dans la successivité des textes, et premier dans la successivité des significations qu'ils livrent au lecteur), comme un espace creusé par l'homme, organisé par lui, marqué de son travail.

[...] Mais chaque dénoté est, si l'on ose dire, impur, alourdi par investissement des correspondances connotées. Dans la mine, la pluie, le brouillard, l'odeur de vieux fers sont des précisions destinées à déterminer, à singulariser le décor.

Mais elles fonctionnent tout aussi bien comme éléments impressifs, destinés à marquer l'inconfort inhumain de ces lieux, la contradiction qui passe entre les besoins de l'être humain et sa présence en cet habitat. Le texte se charge de correspondances entre le monde inerte et le monde humain : « *pestilence des haleines, de l'asphyxie du grisou... eux, au fond de leur trou de taupe, sous le poids de la terre, n'ayant plus de souffle dans leurs poitrines embrasées, tapaient toujours* » On saisit emmêlées, plusieurs métaphores : celles de l'asphyxie, de l'emmuré, de la taupe, du damné. On voit se construire un code analogique, où tout élément dénoté (l'étroitesse des galeries, la raréfaction de l'air, la chaleur) devient le signifiant d'un système de connotation qui décrit, tout autant qu'un aspect du paysage industriel et social moderne, quelques-unes des formes de la malédiction qui pèse sur l'humanité.

Les éléments d'une structure mythique sont présents. D'une part une description qui tend à tout moment vers la séquence narrative : « Eux tapaient toujours » ; une prise en charge du tableau par le récit. D'autre part, un figement du récit dans une image très fortement synthétique, l'accommodation du texte sur un concept-exemple. Ici, un homme enfoui dans les ténèbres, écrasé sous la roche, le souffle brûlé, et qui tape sans trêve (notons l'intransitivité du verbe taper) : ce personnage s'immobilise dans un geste rendu sous l'aspect de l'éternel, et devient l'allégorie de l'esclavage.

Si l'on étendait la recherche au-delà d'un bref exemple, jusqu'à couvrir l'ensemble des textes qui décrivent le monde souterrain, on mettrait au jour un système complexe et corrélatif de connotations semblables :

- La mine, comme espace souterrain, renvoie au concept d'enfouissement (les mineurs sont des insectes, ils sont aussi des morts vivants, prisonniers de la tombe), au concept d'étouffement (le resserrement des galeries, le dégagement des gaz délétères), au concept de dévoration (le Voreux dévore, engloutit chaque jour sa ration d'hommes, c'est un ventre insatiable)
- L'organisation de cet espace souterrain évoque les villes englouties : son labyrinthe renvoie au concept d'égarement, de désorientation, de suppression des issues repérables.
- La mine, comme espace de ténèbres, est le lieu où se déchargent librement et violemment toutes les pulsions instinctives que censure ou canalise la lumière du jour : celles de la faim du sexe, du meurtre. C'est le lieu où l'homme redevient une bête.

Les éléments constitutifs de l'espace perdent leur inertie et deviennent des éléments mythiques. Un système de corrélation s'établit entre la nature et l'homme, entre l'inertie et l'animé. La terre, la roche, l'eau, le feu sont les instruments de la persécution des hommes, et la matière de ce que Germinal appelle « cet horizon de misère, fermé comme une tombe ».

Des mythes multiples bourgeonnent dans cette profusion d'analogies. Rien d'étonnant à ce que plusieurs aient été forgés par le discours même des mineurs : le mythe du Torrent (rêverie sur l'eau), celui du Tartaret (le feu), celui de l'homme noir (nuit, violence sexuelle et meurtrière, etc.). Zola, lui ; mythifie sur le mythe.

[...] Germinal, amalgamant un savoir historique et mythification de l'histoire sociale, réfracte l'idéologie bourgeoise de la fin de XIXe siècle. E, dépeignant la société des hommes de la mine comme une société sauvage, comme un monde de la nature, non de la culture et de l'histoire, Zola aide à entendre ce que Louis Althusser appelle « le discours silencieux du désir » de la bourgeoisie. Mais sans le savoir, il applique également ce précepte de Marx qui, dans la Critique de la philosophie hégélienne du droit écrivait : « *il faut représenter chaque sphère de la société allemande comme la partie honteuse de la société allemande, il faut mettre en branle ses conditions pétrifiées en leur chantant leur propre mélodie. Il faut enseigner au peuple l'épouvante de lui-même, pour lui donner du courage* ».

Ce qui explique la richesse des leçons de l'œuvre, et les disponibilités de sens et de valeur qu'elle a conservées, bien au-delà des structures sociales sur lesquelles l'auteur a réfléchi et rêvé.

« Notes sur l'idéologie dans Germinal », Henri Mitterand, *La Pensée*, n° 156, 1971.

### **Récapitulatif :**

L'approche sociocritique est notamment intriguée par le principe de médiation et se pose la question : à travers quoi voit-on ? Cette problématique a eu le mérite d'intégrer dans l'analyse la dimension verbale de la littérature.

L'objectif de la sociocritique est de savoir par quoi et selon quelles modalités le texte communique avec le réel. Pour répondre à cette question, Claude Duchet proposera la notion de « co-texte » pour définir cette région limitrophe entre le texte (jeu des relations internes à l'œuvre) et le réel ou l'extra-texte (l'univers d'expérience évoqué par le livre).

Le postulat retenu est qu'un texte littéraire emprunte moins au « réel » qu'il ne mobilise des références et des formations idéologiques qu'il remodèle.

Pour Henri Mitterand, la sociocritique va encore plus loin, il écrit dans l'Avant-propos de son Discours du roman qu'« attribuer une vertu idéologique transformatrice aux modes d'intervention spécifiques du roman, c'est reconnaître que l'ordre du langage, l'ordre que donne à une œuvre le travail conscient ou inconscient du discours, doit être un objet prioritaire de l'analyse. La forme (au-delà comme en deçà de la phrase,

s'entend) est une médiation naturelle entre la substance sociale, extra-textuelle, et le sens que prend l'énoncé romanesque »

étudiant les rapports entre le texte et le référent, Henri Mitterand soutient l'idée que la recherche documentaire de Zola pour la composition de son roman *Germinal* est soumise à « un double filtrage » (sélection et transformation « de nature idéologique et sémiotique »). Par conséquent, après avoir rappelé toutes les sources sollicitées, H. Mitterand précise que tout ce qui a été lu et vu par Zola se mêle pour construire un nouveau discours dans son roman. Ainsi, comme nous le fait comprendre notre théoricien, tout le savoir dénoté présent dans le roman est investi par un processus de connotation jusqu'à suggérer une véritable opposition entre deux univers ; la société terrestre et la société souterraine :

SOL	BOURGEOISIE	NANTIS	LUMIÈRE
-----	-----	-----	-----
--			
FOND	PROLÉTARIAT	AFFAMES	NUIT

Seulement, loin de voir dans ce texte la simple expression d'une révolte, H. Mitterand démontre que Zola réactualise de manière inconsciente le discours de la bourgeoisie en faisant du monde des mineurs un monde sans culture, un monde sauvage...

#### **4. Le texte comme objet**

##### **4.1 Le structuralisme**

- **Lecture préalable :** *Décameron (A la fortune du pot)* de Boccace. *Bérénice* de Racine
- **Bibliographie sélective :**
  - Roland BARTHES, *Sur Racine*, Seuil, 1960
  - Tzvetan TODOROV, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », in *Poétique*, Seuil, 1968

#### **Cours introductif :**

« Le caractère structural du langage à tous les niveaux, écrit Gérard Genette, est assez universellement admis aujourd'hui pour que l'approche structuraliste de l'expression littéraire s'impose pour ainsi dire d'elle-même »

Une lecture « structurale » est celle qui laisse de côté l'étude des déterminations biographiques, ou anecdotiques, ou même historiques de l'œuvre, pour la saisir comme un objet clos, un « organisme poétique en soi » et l'étudie comme un système de formes convergentes de rapports naturels, de lignes de force, de correspondances internes, au plan des thèmes et au plan du langage. Le structuralisme cherche à mettre

en évidence les structures des textes littéraires pour aboutir à des modèles et trouvera en la linguistique son noyau dur.

- **Texte support 1 : Qu'est-ce que le structuralisme ? Tzvetan Todorov**  
(Consigne de lecture : Sur quels éléments se focalise l'analyse de Todorov)

Mais les réactions les plus variées et les plus nombreuses se rattachent aux différentes catégories que nous avons identifiées au sein de la vision.

Le cas le plus simple est celui de l'illusion, ou information fautive, et de son élimination. On se souvient de l'action habile de Peronnelle qui travestissait la situation d'adultère en situation d'achat du tonneau. La poétique classique a répertorié l'action complémentaire de réinterprétation, de découverte de la vérité (une de ses versions tout au moins), sous le nom de reconnaissance. Voici la formule aristotélicienne : « La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance... »<sup>26</sup>. Il en ressort que la connaissance correspond à deux parties de l'intrigue : d'abord, un moment d'ignorance', ensuite, celui de la 'connaissance'. Dans ces deux moments – pour nous, ces deux propositions -, c'est le même fait qui est évoqué ; mais la première fois quelqu'un s'est trompé d'interprétation, ce qui en fait une action secondaire, ou réaction. Les exemples les plus fréquents concernent l'identité d'un personnage : la première fois, Iphigénie prend Oreste pour quelqu'un d'autre, la seconde fois, elle l'identifie. Mais on voit qu'il n'est pas nécessaire de réduire la connaissance à la découverte d'une véritable identité : toute révélation sur une action, dont on a d'abord donné une fautive interprétation, égale une 'reconnaissance'. Le cas n'est pas très différent avec l'ignorance qui implique une 'réaction' d'apprentissage.

En disant que le personnage pouvait 'craindre' ou 'espérer' l'arrivée de tel événement, nous ne retenons que la valeur temporelle de ces actions ; or, elles impliquent évidemment, en même temps, un jugement de valeur, une appréciation – qui peut naturellement prendre d'autres formes que la répartition en 'bien' et 'mal'. Enfin, le simple fait de transposer une action de son état objectif dans la subjectivité d'un personnage équivaut à l'existence d'une vision : 'Peronnelle trompe son mari' est une action, 'Le mari pense que Peronnelle le trompe', une réaction (mais qui n'a pas lieu dans la nouvelle de Boccace).

Ainsi, tout ce qui pouvait paraître comme un simple procédé de présentation au niveau du discours se transforme en élément thématique à celui de la fiction.

Tzvetan TODOROV, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », in *Poétique*, Seuil, 1968, p. 89-90.

---

<sup>26</sup> *Poétique*, 1452 a

## **Récapitulatif :**

Dans son étude des personnages de Boccace, Todorov soutient l'idée que la transgression d'une loi et la tentative d'en éviter la punition constituent les principes sur lesquels ces récits sont construits.

De ce fait, Todorov considère que les éléments du récit sont organisés à partir du personnage, et le personnage est donc à étudier dans ses relations avec les autres personnages, « action » et « réaction » par exemple. Todorov nomme pour cela le prédicat comme étant les rapports de base unissant les personnages. Les prédicats sont regroupés et classés, afin d'établir des catégories qui vont servir à spécifier le prédicat initial : par exemple que l'action est principale (action) ou secondaire (réaction). Bien évidemment ces prédicats sont saisis par ce que Todorov appelle la vision ou le point de vue qu'il subdivise en trois situations : le cas de l'illusion ou information fautive et son élimination, illusion, par exemple, sur l'identité d'un personnage. Le cas de l'ignorance. Et enfin le cas de l'appréciation (point de vue de la femme ou celui du mari lorsqu'on passe du narrateur à la « subjectivité du personnage »).

### **- Texte support 2 : Sur Racine. Roland Barthes**

**(Consigne de lecture :** Quelle définition Barthes suggère de la tragédie et du héros tragique)

C'est Bérénice qui désire Titus. Titus n'est lié à Bérénice que par l'habitude. Bérénice est au contraire liée à Titus par une image, ce qui veut dire, chez Racine, par Éros ; cette image est naturellement nocturne, Bérénice y revient à loisir, chaque fois qu'elle pense son amour ; Titus a pour elle la volupté d'un éclat entouré d'ombre, d'une splendeur tempérée ; replacé par un protocole proprement racinien au cœur de cette 'nuit enflammée' où il a reçu les hommages du peuple et du Sénat devant le bûcher de son père, il révèle dans l'image érotique son essence corporelle, l'éclat de la douceur : il est un principe total, un air, à la fois lumière et enveloppement. Ne plus respirer cet air, c'est mourir. C'est pourquoi Bérénice va jusqu'à proposer à Titus un simple concubinage (Que Titus repousse) ; c'est pourquoi aussi, privée de son aliment, cette image ne pourra que dépérir dans un air raréfié, distinct de l'air de Titus, et qui est le vide progressif de l'Orient.

C'est donc essentiellement à Bérénice et à elle seule qu'appartient ici le pouvoir érotique. Toutefois ce pouvoir, contrairement au dessein habituel de la tragédie racinienne, n'est pas doublé d'un pouvoir politique : les deux pouvoirs sont disjoints, et c'est pour cela que la tragédie finit d'une manière ambiguë, comme si elle s'épuisait, privée de cette étincelle tragique qui naît ordinairement de la condensation excessive de ces deux pouvoirs dans une même personne. Puissante, Bérénice tuerait Titus ; amoureux, Titus épouserait Bérénice ; leur survie à tous deux est comme une panne le signe d'une expérience tragique qui échoue. Ce n'est pas que ces deux figures disjointes ne fassent des efforts désespérés pour atteindre au statut tragique : Titus fait tout son possible pour être amoureux, Bérénice mène une lutte acharnée pour dominer Titus, tous deux employant tour à tour les armes habituelles du héros

tragique, le chantage à la mort ; et si, pour finir, Titus fait prévoir sa solution, c'est d'une façon honteuse ; si Bérénice l'accepte, c'est au prix d'une illusion, celle de se croire aimée.

Roland BARTHES, *Sur Racine*, Seuil, 1960, p. 88-89.

### **Récapitulatif :**

L'approche proposée par Roland Barthes est une analyse « structurale » fondée sur une psychanalyse du héros freudien. Il s'agit ici d'étudier le texte en soi.

Écrit dans un style très imagé, Barthes convoque Éros pour expliquer le lien existant entre Bérénice et Titus (une image, un fantasme nocturne et érotique). Mais, il nous livre aussi sa propre définition du tragique et du héros tragique. Selon notre théoricien, le héros tragique est celui qui réunit en lui le pouvoir érotique et le pouvoir politique. Il rappelle notamment une des armes du héros tragique (le chantage à la mort).

#### **4.2 Le formalisme russe**

##### **- Bibliographie sélective :**

- Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Johanna NATALI-SMIT, « Seshat et l'analyse : à propos des 'Chats' de Baudelaire », in *La Logique du plausible : Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 103-143.

##### **- Texte support 1 : « Les chats » de Baudelaire. Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss.**

**(Consigne de lecture :** L'analyse proposée se développe sur deux axes. Identifiez-les).

Le groupement des rimes, dans le sonnet cité, est le corollaire de trois lois dissimilatrices : 1° deux rimes plates ne peuvent pas se suivre ; 2° si deux vers contigus appartiennent à deux rimes différentes, l'une d'elles doit être féminine et l'autre masculine ; 3° à la fin des strophes contiguës, les vers féminins et masculins alternent : ^sédentaires — 8 fierté — ^mystiques. Suivant le canon classique, les rimes dites féminines se terminent toujours par une syllabe muette et les rimes masculines par une syllabe pleine, mais la différence entre les deux classes de rimes persiste également dans la prononciation courante qui supprime l'e caduc de la syllabe finale, la dernière voyelle pleine étant suivie de consonnes dans toutes les rimes féminines du sonnet (austères - sédentaires, ténèbres - funèbres, attitudes - solitudes, magiques - mystiques), tandis que toutes ses rimes masculines finissent en voyelle (saison - maison, volupté - fierté, fin - fin) . Le rapport étroit entre le classement des rimes et le choix des catégories grammaticales met en relief le rôle important que jouent la grammaire ainsi que la rime, dans la structure de ce sonnet. Tous les vers finissent en des noms, soit substantifs (8), soit adjectifs (6). Tous ces substantifs sont au

féminin. Le nom final est au pluriel dans les huit vers à rime féminine, qui tous sont plus longs, ou bien d'une syllabe dans la norme traditionnelle, ou bien d'une consonne postvocalique dans la prononciation d'aujourd'hui, tandis que les vers plus brefs, ceux à rime masculine, se terminent dans les six cas par un nom au singulier. Dans les deux quatrains, les rimes masculines sont formées par des substantifs et les rimes féminines par des adjectifs, à l'exception du mot-clé Hénèbres rimant avec 7 funèbres. On reviendra plus loin sur le problème général du rapport entre les deux vers en question. Quant aux tercets, les trois vers du premier finissent tous par des substantifs, et ceux du deuxième par des adjectifs. Ainsi, la rime qui lie les deux tercets, la seule rime homonyme (Ilsans fin — I3 sable fin), oppose au substantif du genre féminin un adjectif du genre masculin — et, parmi les rimes masculines du sonnet, c'est le seul adjectif et l'unique exemple du genre masculin.

Jakobson Roman, Lévi-Strauss Claude. « Les Chats » de Charles Baudelaire. In : *L'Homme*, 1962, tome 2 n° 1. pp. 5-21

### **Récapitulatif :**

On voit au début de cet extrait un minutieux travail de description de la métrique et de l'aspect grammatical du poème de Baudelaire. Ainsi, l'accent est mis sur le rôle que remplissent la grammaire et la rime dans la structure de ce sonnet. De ce fait, l'étude menée ici hiérarchise plusieurs niveaux de description : les auteurs dénombrent trois règles générales de la métrique. Observent que le poème correspond bien aux règles du sonnet (normalité dans l'écriture du poème). Soulignent l'importance de la structure grammaticale en rapport avec la structure métrique du poème. Mettent en avant l'usage fait des catégories du singulier et du pluriel masculin et féminin en rapport avec les rimes masculines et féminines.

Quant à la fin de l'article, il sera lui consacré à l'interprétation du sonnet. Cette dernière étape servira à démontrer que les « phénomènes de distribution formelle ont un fondement sémantique ». En effet, l'étude montre que le poème développe un « motif de vacillation entre mâle et femelle », « sous-jacent », « où il transparaît sous des ambiguïtés intentionnelles [...] La même ambiguïté est soulignée tout au long du sonnet par le choix paradoxal de substantifs féminins comme rimes dites masculines ».

**Activité :** En vous inspirant du travail de Roman Jakobson et Lévi-Strauss Claude, proposez une analyse du poème de Joachim du Bellay intitulé « Heureux qui, comme Ulysse... »

## Bibliographie :

- ✓ Charles, MAURON. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1962.
- ✓ Charles, MAURON. *Mallarmé l'obscur*. Genève : Champion-Slatkine, 1986.
- ✓ Charles-Augustin, SAINTE-BEUVE. *Portraits littéraires*. Paris : Gallimard, 1949.
- ✓ Élisabeth, RAVOUX RALLO. *Méthodes de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999.
- ✓ Gaston, BACHELARD. *La Poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960.
- ✓ Gaston, BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- ✓ Gaston, BACHELARD. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 1947.
- ✓ Gaston, BACHELARD. *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1943.
- ✓ Georg, LUKACS. *La Théorie du roman*. Paris : Gonthier, 1975.
- ✓ Henri, MITTERAND. "Le Regard d'Emile Zola". *Les Critiques de notre temps et Zola*. Paris : Garnier Frères, 1972, pp. 73-78.
- ✓ Henri, MITTERAND. "Les Réseaux du sens dans Thérèse Raquin". *Les Critiques de notre temps et Zola*. Paris : Garnier Frère, 1972, pp. 111-114.
- ✓ Henri, MITTERAND. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- ✓ Jean, BELLEMIN-NOEL. *L'Auteur encombrant, Stendhal, Armance*. Lille : Presse universitaire, 1985.
- ✓ Jean, BELLEMIN-NOEL. *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.
- ✓ Jean, BELLEMIN-NOEL. *Vers l'inconscient du texte*. Paris : Quadrige, 1996.
- ✓ Jean-Louis, CABANES et Guy, LARROUX. 2012. *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*. Paris : Belin, 2012.
- ✓ Jérôme, ROGER. 1997. *La Critique littéraire*. Paris : Dunod, 1997.
- ✓ Lucien, GOLDMANN. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard, 1955.
- ✓ Lucien, GOLDMANN. *Pour une Sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.

- ✓ Marcel, PROUST. 1954. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.
- ✓ Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES et Alain, VIALA. 2006. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige, 2006.
- ✓ Paul, DIRKS. 2000. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2000.
- ✓ Pierre, BARBERIS. 1973. *Le Monde de Balzac*. Paris : s.n., 1973.
- ✓ Robert, ESCARPIT. 1970. *Le Littéraire et le social, éléments pour une sociologie de la littéraire*. Paris : Flammarion, 1970.
- ✓ Roger, FAYOLLE. 1978. *La Critique*. Paris : Armand Colin, 1978.
- ✓ Roland, BARTHES. 1970. *Sur RACINE*. Paris : Seuil, 1970.
- ✓ Roman, JAKOBSON. 1965. *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1965.
- ✓ Sigmund, FREUD. 1986. *Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen*. Paris : Gallimard, 1986.
- ✓ Tzvetan, TODOROV. 1973. *Poétique*. Paris : Seuil, 1973.